B 3 9015 00229 148 5
University of Michigan – BUHR

Digitized by Google

ARTES VERITAS SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

BH
193
.V82

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,

ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil.

Die Kunſtlehre.

Stuttgart.

Verlagsexpedition der

Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken

in Reutlingen.

1857.

Digitized by Google

4918.

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,
ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität und dem Polytechnikum in Zürich.

Dritter Theil. Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Fünftes Heft:

Die Dichtkunſt.

(Schluß des ganzen Werkes.)

Stuttgart.
Verlagsexpedition der
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken
in Reutlingen.
1857.

Digitized by Google

Schnellpreſſendruck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

Vorwort

zu der letzten Abtheilung.

Indem ich, faſt eilf Jahre nach dem Erſcheinen des erſten Bandes, meine Aeſthetik vollendet der Oeffentlichkeit übergebe, fühle ich mich vor Allem verpflichtet, einen Uebelſtand der techniſchen Form dieſes Werks bereitwillig zuzugeſtehen. Es iſt die Paragraphen-Einrichtung. Ein einfacher, freilich grober Rechnungsfehler hat mich um einen guten Theil des Erfolgs meiner Arbeit gebracht. Das Werk ſollte zum Gebrauch akademiſcher Vorleſungen, zunächſt meiner eigenen dienen, die Zuſammendrängung des Inhalts in Paragraphen das Dictiren erſparen, dieſe ſollten vorgeleſen, die Anmerkungen der Erläuterung in freier Rede zu Grunde gelegt werden. Zu ſpät erkannte ich, daß das Buch den Umfang, der dabei vorausgeſetzt war, weit überſchreiten mußte; die einmal angenommene Form durfte nicht mehr verlaſſen werden. Sie ſchreckt nun wie ein eiſernes Stachelgitter von den Früchten meiner Arbeit ab; die Paragraphen mußten durch die nothwendige Kürze hart, ſpröd im Style werden und die ſchwere Mühe, die ſie koſtete, dankt mir natürlich Niemand. Doch bleibt Ein Zweck, dem dieſe Einrichtung dient: die vielen Rückbeziehungen, Anführungen früherer Stellen in einem Werke, worin Alles in ſtreng organiſcher Verbindung ſteht, ſind dadurch weſentlich erleichtert, daß überall auf die ſcharf hervortretenden, bündigen Zuſammenfaſſungen mit der Deutlichkeit der Zahl verwieſen werden kann.

Es mag jedoch von der Härte, welche in den Paragraphen unvermeidlich war, auf die Ausführung in den Anmerkungen etwas übergegangen ſein und der Styl mehr Schwere angenommen haben, als

Digitized by Google

ſelbſt der ſtreng wiſſenſchaftliche Charakter rechtfertigt. Der erſte Theil mag zudem von der damaligen Stimmung des Verfaſſers nicht unberührt geblieben ſein: der Vorwurf frivoler Leichtigkeit in der Behandlung der Wiſſenſchaft kann immerhin dazu verleiten, daß man denkt, man wolle einmal zeigen, ob man es nicht auch ſchwer machen könne. — Im Ganzen und Großen bedenke man aber wohl, daß ich durchaus kein populäres Werk ſchreiben wollte. Es gibt eine Gemeinfaßlichkeit edler Art, deren Werth, deren große Wichtigkeit für eine Zeit, zu deren höchſten Aufgaben es gehört, dem Geiſte Schloß und Riegel zu öffnen und ihn in die Maſſen zu verbreiten, ich natürlich nicht beſtreiten will; aber daneben bleibt eine ſtreng eſoteriſche Form der Wiſſenſchaft in ihrem Recht, in ihrer Nothwendigkeit für alle Zukunft ſtehen. Es iſt ein anderes, zweites Geſchäft, die ſtrenge Form zu ſprengen und den Inhalt an möglichſt Viele auszugeben, ein Geſchäft mit anderer Technik, anderen Werkzeugen, und diejenigen, die dem Arbeiter jener innerſten Werkſtätte vorwerfen, daß er in Formeln ſich bewege, die nicht gemeinverſtändlich ſind, kommen mir immer vor, wie Leute, die etwa dem Goldſchmiede vorrückten, daß er nicht der einfachen Hämmer, Zangen, Meiſel u. ſ. w. ſich bediene, wie man ſie in jedem Hauſe braucht und kennt. Das Ausmünzen, Verarbeiten für die Maſſe iſt denn ein ganz ehrenwerthes, verdienſtliches Geſchäft, nur ſoll es auch redlich ſein und geſtehen, woher der Inhalt geholt iſt. Ich könnte hierüber allerhand erzählen, begnüge mich aber mit der Bemerkung, daß ich nicht ſo geizig bin, es für Diebſtahl zu achten, wenn Einer nicht bei jedem Worte, das er meinem Buch entnommen, die Anführungszeichen ſetzt, daß aber wenigſtens diejenigen Züchtigung verdienen, die einen Schriftſteller ausſchreiben und ihm zum Danke dafür bei jeder Gelegenheit einen Stich verſetzen. Freilich mögen ſich dieſe Unredlichen einer ziemlichen Sicherheit erfreuen, da ſie wohl wiſſen, daß man ſich ſchwer entſchließt, die peinliche Mühe einer genauen Conſtatirung des Betrugs durch actenmäßigen Nachweis zu übernehmen, und daß ſie, ſo lange man dieß nicht thut, gegen jede Nennung proteſtiren können. Wenn ich aber einmal recht viel Zeit übrig habe, gedenke ich doch ein Exempel zu ſtatuiren. — Ich meines Theils habe mir zur Pflicht gemacht, kein Wort eines Andern ohne Citat, und zwar, wo ich ſie immer finden

Digitized by Google

konnte, mit ausdrücklicher Angabe der Stelle aufzunehmen. Mein Werk ſollte zugleich eine Fundgrube für die geſammte Literatur der Aeſthetik, ja für Alles ſein, was da und dort von einzelnen bedeutenden Gedanken über den Inhalt dieſer Wiſſenſchaft zerſtreut iſt. Die Trockenheit ſeines Charakters iſt allerdings auch dadurch, nur dieß nicht zufällig, ſondern mit Wiſſen, verſtärkt worden. Im Uebrigen bedenke man auch billig, welch maſſenhafter, aufquellender Stoff zuſammenzupreſſen war; man wird, wenn man genauer zuſieht, wohl finden, wie oft ich gewaltſam anhielt, wo der Zug der Darſtellung in's Weite gehen und ſich der Ergießung in die gefällige Form hingeben wollte, ſo daß Gefahr eintrat, mehr ſchön, als über das Schöne zu ſchreiben.

Niemand wird meinen, ich ſei ſo wenig fortgeſchritten, daß ich mit einer Arbeit, deren Anfang ſo weit hinter mir liegt, ganz zufrieden wäre. Was ich von der Kritik im Einzelnen gelernt, worin ich ſie ungerecht, ja feindſelig, hämiſch, ſelbſt lügneriſch gefunden, dieß auseinanderzuſetzen gehört nicht in das Vorwort eines Werkes, das auf Objectivität Anſpruch macht. Nur das kann ich nicht ganz unterdrücken, daß ich mich verwundert habe, die Schwächen und Mängel, die mir ſelbſt am klarſten ſich aufgedeckt haben, ſo wenig von Andern aufgezeigt zu ſehen, während ſie mir ſo häufig weſentliche Lücken und Fehler vorrückten, wo das Vermißte, Ergänzende, Zurechtſtellende nur an andern Stellen ausgeführt iſt, als an welchen ſie es ſuchten. Uebrigens wird man nicht verlangen, daß ich über die Gebrechen, die mir zum Bewußtſein gekommen ſind, hier ein Bekenntniß ablege, man wird dieſe Unterlaſſung mir mindeſtens dafür verzeihen, daß ich auch nicht verkündige, was nach meiner Ueberzeugung in dem Buche neu und gut iſt. Nur über eine Hauptfrage halte ich für Pflicht mich hier auszuſprechen. Die meiſten und ſtärkſten Angriffe hat der Aufbau meines Syſtems auf der Grundlage einer Metaphyſik des Schönen erfahren, welche den Satz, daß das Schöne in der Auffaſſung und Thätigkeit des Geiſtes liegt, noch unentwickelt läßt; man hat mir vorgeworfen, daß ich in der Weiſe des Platoniſchen Idealiſmus den Begriff hypoſtaſire, wie ein Weſen für ſich in die Luft hinſtelle. Was ich ſchon in der Vorrede zum erſten Theile, was ich an hundert Orten im Zuſammenhange des Syſtems zu meiner Rechtfertigung hierüber vorgebracht habe, wurde nicht

Digitized by Google

berückſichtigt. Dieſer Punct mag denn hier aus der Tendenz des ganzen Werks noch einmal kurz beleuchtet werden. Daſſelbe arbeitet in ſeinem ganzen Geiſt und Bau gegen eine hohle, gegenſtandsloſe, blos ſubjective Kunſt, gegen den falſchen äſthetiſchen Idealiſmus; für ein wahres Kunſtwerk wird nur dasjenige erklärt, welches in naturvollem Contacte des Künſtlergeiſtes mit einem gegebenen, vorgefundenen Object auf dem Wege der Zufälligkeit entſtanden iſt; der Genius ſchaut in dieſer Berührung durch die empiriſch getrübte Geſtalt der Dinge hindurch in die reinen Urtypen, auf welche das Leben angelegt iſt, und dieß Schauen iſt in ſeinem Ausgangspunct von dem Scheine begleitet, als begegnen ihm dieſe reinen Formen vermöge einer beſonderen Gunſt des Zufalls, die einem Naturſchönen mangelloſe Entwicklung gegönnt, mitten in der empiriſchen Welt. Wird nun das Syſtem der Aeſthetik aus der Phantaſie conſtruirt, ſo wird dieſer freudige Schein, von dem der Künſtler ausgehen ſoll, von vorneherein in entwickelter Weiſe vernichtet und ſtellt ſich der Gang der Wiſſenſchaft an, auf ein gegenſtandloſes Dichten hinzuarbeiten, das mit Willkür Gebilde aus dem Innern erzeugt. Daher habe ich in dieſem erſten Theile wohl angelegt, aber noch nicht entwickelt, daß die reinen Typen nur ſcheinbar im naturſchönen Gegenſtand empiriſch vorgefunden worden, ich habe den Begriff des Schönen metaphyſiſch behandelt, d. h. von dem Standpuncte, daß der Geiſt Schönes findet und ſchafft vermöge ſeiner Herkunft aus dem allgemeinen Lebensſchooße, in welchem auch die reinen Urgeſtalten ſchweben, die allen Gebilden der Außenwelt zu Grunde liegen. In dieſem allgemeinen Subſtrate, in dieſem Urgrunde verweilt der erſte Theil, darum heißt er metaphyſiſch, daher trennt er noch nicht, unterſcheidet noch nicht ausdrücklich, wie viel Antheil an der Erzeugung des Schönen der thätige Geiſt, wie viel das empiriſche Object hat, daher geſteht er noch nicht förmlich, daß das eigentlich Schaffende jener, dieß blos das Weckende und der Stoff iſt. — Ein weiterer Grund für dieſe Anlage des Syſtems liegt in den gegenſätzlichen Formen des Schönen, dem Erhabenen und Komiſchen. Die Auffaſſung im Sinne der einen oder andern dieſer Formen geht bald nur vom Künſtler und ſeiner Stimmung aus, bald aber zwingt ihn der Gegenſtand; es gibt Erſcheinungen, die ebenſogut anmuthig, als erhaben oder komiſch, es gibt aber auch ſolche, die nur entweder anmuthig, oder erhaben, oder komiſch gefaßt

Digitized by Google

werden können: daraus folgt, daß dieſe großen Unterſchiede in einem allgemeinen, abſtracten Gebiet außerhalb und vor denjenigen Gebieten behandelt werden müſſen, wo das Schöne ausdrücklich zuerſt im Objecte, dann im Subjecte gefunden wird, d. h. daß ſie in einer Metaphyſik des Schönen ihren Platz fordern. So liegt die Sache; mag man dieſe Gründe widerlegen, bis jetzt hat man ſie meines Wiſſens noch nicht einmal bedacht.

Eine ſchwere Beichte aber muß ich hier ablegen: die Lehre von der Muſik iſt nur im erſten, allgemeinen Theile (§. 746 — 766) und in dem Anhange von der Tanzkunſt (§. 833) von mir ausgeführt. Ein Freund, der philoſophiſche Bildung mit tieferer Kenntniß der Muſik vereinigt, Dr. Carl Köſtlin, Profeſſor in Tübingen, auf theologiſchem Gebiete durch hiſtoriſch kritiſche Arbeiten ehrenvoll bekannt, neuerdings durch philoſophiſche Vorträge auf der genannten Univerſität mit Beifall und Erfolg thätig, hat die übrigen Theile übernommen und im Anfange ſeiner Arbeit einiges freundlich überlaſſene Material von einem in die phyſikaliſchen Grundlagen und das techniſche Syſtem der Muſik noch ſpezieller Eingeweihten, der nicht genannt ſein will, benützt. Der Entſchluß wurde von beiden Seiten nicht früher gefaßt, als bis ſich bei unſern Beſprechungen ergeben hatte, daß Prof. Köſtlin mit meinen Grundgedanken, insbeſondere mit meiner leitenden Idee eines Gegenſatzes von zwei Stylprinzipien, der alle Künſte und ihre Geſchichte beherrſcht, ſich in völliger Uebereinſtimmung fand. Er hat ſich, wie ich, zur Aufgabe gemacht, den Begriff ganz in das Concrete hineinzuarbeiten, durch die Elemente, Formen, Zweige der Muſik vollſtändig und ſyſtematiſch durchzuführen, und er muß bei ſolcher Natur ſeiner Arbeit ebenſo lebhaft, als ich bei der meinigen, wünſchen, daß man das Ganze liest, ehe man es beurtheilt. Ich hoffe, daß der Unterſchied der zweierlei Hände nicht allzufühlbar ſein, ſich nicht als ſtörende Kluft darſtellen werde; ich kann freilich nicht die Verantwortung für jedes Einzelne übernehmen, aber ich freue mich, durch eine Kraft von ſolcher Tiefe, Fülle, Schärfe und Feinheit des Eindringens unterſtützt worden zu ſein. Ganz ruhig iſt mein Gewiſſen allerdings nicht dabei, daß ich dieſer Unterſtützung bedurfte; ich bekenne hier eine tiefe und traurige Lücke in meiner Bildung. Ich habe in dem Alter, wo man es ſoll, weil man es kann, keine Muſik gelernt; es war ein Verſäumniß in

Digitized by Google

meiner Erziehung. Allerdings hätte ich wohl in den ſpäteren Jugendjahren mehr Willen und Beharrlichkeit gehabt, das Verſäumte nachzuholen, wenn nicht Alles an einem tödtlichen Grauen vor Noten geſcheitert wäre. Man verſichert mich, daß ich ganz richtig höre, ich freue mich an der Muſik, ich glaube Manches, weit mehr, als in jenem von mir ausgeführten Theil, über ſie ſagen können, und ich darf anführen, daß ein Kenner mir ſeine Verwunderung darüber ausgedrückt hat, wie erträglich die Ausführung der ganzen Lehre von dieſer Kunſt mir in den akademiſchen Vorleſungen gelungen ſei. Ich bin aber allerdings mehr auf das Auge, als auf das Ohr angelegt und noch beſtimmter muß ich bekennen, zu den unmathematiſchen Naturen zu gehören. So lernte ich denn kein Inſtrument und ein letzter, ganz ſpäter Verſuch, mir theoretiſch das Verſtändniß der Zeichenſchrift der Muſik anzueignen, war vergeblich. Wer aber keine Noten, kein Inſtrument verſteht, hat ein für allemal kein Recht, über Muſik zu ſchreiben; was er immer über ſie gedacht haben mag, er würde bei jedem Schritt auf das Concrete ſtoßen, das er nicht berühren darf; ich wollte und konnte einen ſolchen Eiertanz nicht auf mich nehmen. Ich hatte nun die Wahl, entweder den Abſchnitt über die Muſik auf das Wenige zu beſchränken, was ich gegeben, und ſo die Symmetrie meines Werkes zu opfern, oder dieſelbe um den Preis zu retten, daß ich eine fremde Hand zu Hülfe rief. Der deutſche Sinn für Vollſtändigkeit und Ebenmäßigkeit zog das Erſtere vor. Sagt man mir nun, wem es in einem ſo weſentlichen Stück fehle, der ſei nicht berechtigt, eine Aeſthetik zu ſchreiben, ſo muß ich es mir gefallen laſſen und kann nur bedauern, daß es dennoch geſchehen iſt. — Auf dem Titel der Abtheilung von der Muſik iſt der Name meines Mitarbeiters nur darum nicht genannt, weil ſich keine Bezeichnung darbot, welche in der Form und Kürze, wie es für dieſen Zweck gefordert iſt, ſeinen Antheil von dem meinigen unterſchied.

Zürich im Januar 1857.

Fr. Viſcher.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte.

Dritte Gattung.

Die ſubjectiv-objective Kunſtform oder die Dichtkunſt.

	§§.	Seite.
a. Das Weſen der Dichtkunſt.		
α. Ueberhaupt	834—845	1159—1195
β. Die einzelnen Momente.		
Das Stylgeſetz.		
Verhältniß zu der Muſik	846	1196—1199
— zu der bildenden Kunſt	847	1199—1204
— zu der Proſa	848	1205—1211
Die zwei Stylprinzipien: directer und indirecter Idealiſmus	849	1211—1215
Der ſprachliche Ausdruck	850 ff.	1215 ff.
Die Mittel der Veranſchaulichung (Tropen)	851—852	1219—1232
Die Mittel der Stimmung (Figuren)	853	1232—1234
Gegenſatz der Style	854	1234—1238
Die Rhythmik.		
Grundbeſtimmungen	855—858	1238—1246
Die Rhythmik des direct idealen, claſſiſchen Styls	859	1246—1250
— — des indirect idealen, charakteriſtiſchen Styls	860	1250—1258
Die Compoſition	861	1258
b. Die Zweige der Dichtkunſt.		
Eintheilungsgründe	862—864	1259—1264
α. Die epiſche Dichtung.		
1. Ihr Weſen.		
Grundbeſtimmung	865	1265—1266
Die epiſche Weltauffaſſung	866—868	1266—1275
Der epiſche Dichter. Das Stylgeſetz	869	1275—1278

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Die Compoſition	870	1278—1283
Werth und logiſche Stellung	871	1283—1285
2. Die Arten der epiſchen Poeſie.		
Die zwei Hauptformen	872	1285
Das Epos des idealen Styls oder das (orientaliſche und) griechiſche	873	1285—1289
Styl-Unterſchied innerhalb deſſelben. Idyll	874	1289—1291
Das römiſche Kunſt-Epos	875	1291—1292
Das perſiſche und das deutſche Heldengedicht des Mittelalters	876	1292—1295
Das romantiſche Epos. — Legende. — Mährchen	877	1296—1300
Das religiöſe und weltliche Epos der Italiener	878	1300—1303
Die epiſche Dichtung des modernen, charakteriſtiſchen Styls oder der Roman	879—880	1303—1310
Eintheilung nach Stoffgebieten: der ariſtokratiſche, der Volksroman, der bürgerliche, hiſtoriſche, ſoziale	881	1310—1315
Eintheilung nach Stimmungs-Unterſchieden: der ernſte und komiſche, der ſentimentale Roman	882	1315—1317
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	1317—1321
β. Die lyriſche Dichtung.		
1. Ihr Weſen.		
Grundcharakter	884—886	1322—1333
Styl, Compoſition	887	1333—1338
Rhythmiſche Form	888	1338—1341
2. Die Arten der lyriſchen Dichtung		
Eintheilungsgrund	889	1342—1345
Die Lyrik des Aufſchwungs: das Hymniſche, Dithyramb, Ode	890	1345—1351
Die reine lyriſche Mitte: das Liederartige	891	1351—1354
Styl-Unterſchied. Volkspoeſie und Kunſtpoeſie	892	1354—1358
Objective Formen. — Ballade und Romanze	893	1358—1367
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientaliſche Lyrik, romaniſche Formen (Sonett), Epigramm u. ſ. w.	894	1367—1374
γ. Die dramatiſche Dichtung.		
1. Das Weſen derſelben.		
Grundbeſtimmung	895—896	1375—1381
Die dramatiſche Weltauffaſſung	897—900	1381—1389
Der dramatiſche Styl	901	1389—1394
Die dramatiſche Compoſition	902	1394—1403
Werth des Drama's im Verhältniß zum Epos	903	1403—1405
2. Die Arten der dramatiſchen Poeſie.		
Der Stylgegenſatz	904	1406—1408
Die claſſiſche Tragödie und Komödie	905—906	1408—1412
Das moderne Drama	907	1413—1416
Wechſelwirkung und bleibender Unterſchied der Style	908	1417—1419

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Haupt-Eintheilung: tragiſch und komiſch . . .	909	1419—1420
Tragödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoff: ſagenhaft heroiſch, bürgerlich, privat .	910	1421—1423
Nach der Seite der Auffaſſung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie	911	1423—1426
Verhältniß dieſer Unterſchiede zu einander	912	1426—1428
Verhältniß derſelben zum Stylgegenſatze . .	913	1428
Unterſchied des negativ und poſitiv Tragiſchen	914	1429—1430
Komödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoffe: politiſch, bürgerlich, privat. Die mythiſche Form	915	1431—1433
Nach der Seite der Auffaſſung: Charakter- und Intriguen-Luſtſpiel	916	1433—1436
Verhältniß zum Stylgegenſatze	917	1436—1439
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang	918	1439—1441
Verhältniß zu den Hauptformen des Komiſchen. Volks-Luſtſpiel und Luſtſpiel der Kunſtpoeſie; Poſſe	919	1441—1443
Werth der Komödie im Verhältniß zur Tragödie .	920	1443—1446
Anhang zu der Lehre von der dramat. Dichtkunſt: die Schauſpielkunſt.		
Die Mimik	921	1447—1453
Die Bühne	922	1453—1455
Anhang zu der Lehre von der Dichtkunſt überhaupt. Satyriſche, didaktiſche Poeſie, Rhetorik.		
Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen	923	1456—1457
Die Satyre; negative, indirecte und poſitive, directe Form	924	1458—1462
Die didaktiſche Poeſie. Epiſche Formen: Beiſpiel, Parabel, Fabel und beſchreibendes Gedicht. Thier-Epos. Lyriſche und dem Dramatiſchen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht	925	1462—1472
Die Tendenzpoeſie und Rhetorik	926	1472—1474

Digitized by Google

Druckfehler.

Theil I.

Seite Zeile
5. 10 v. u. ſtatt: cognitatio lies: cognitio
35. 9 v. o. ſt. Geiſtet l. Geiſte,
35. 10 v. o. ſt. ausgebilde l. ausgebildet
54. 10 v. o. ſtreiche das Komma nach: das
54. 11 v. o. ſetze ein Komma nach: erſchiene
88. 9 v. u. ſt. die l dieß
89. 19 v. o. ſt. gibt l. gilt
105. 6 v. o. ſt. Dürr l. Dürer
105. 6 v. o. ſt. Lamezzo l. Lomazzo
110. 6 v. o. ſt. Lamozzo l. Lomazzo
110. 6 v. o. ſt. Nic. l. Nic.
126. 15 v. u. ſtreiche: nämlich
126. 11 v. u. ſt. ſubjectiv l. objectiv
142. 15 v. o. ſt. ſie l. es
149. 12 v. o. ſt. befreiten l. befreien
149. 14 v. o. ſt. befreiten l. geläuterten

Seite Zeile
173. 13 v. u. ſtatt: auf lies: auch
199. 11 v. o. ſtreiche „nicht“ nach „läßt ſich“ und ſetze es nach „aber“
203. 11 v. u. ſt. Ring l. Reiz
210. 6 v. o. nach „Idee“ ſetze: der Einheit
224. 1 v. o. nach „ſtärkere“ ſetze ein Komma.
260. 4 v. o. ſt. Weislinger l. Weislingen
275. 19 v. o. ſt. Vermögens l. Vergnügens
277. 9 v. o. ſt. In l. Je
321. 18 v. u. ſt. Kampfwuth l. Kampfmuth
341. 16 v. o. ſt. Todel l. Tadel
419. 10 v. o. ſt. welche l. welchen
467. 5 v. o. ſt. Dichtens l. Denkens
469. 15 v. o. ſt. mag l. muß

Theil II.

Seite Zeile
78. 2 v. o. ſtatt: Klängen lies: Klänge
116. 20 v. o. ſt. nun l. nur
297. 19 v. o. ſt. arbeitet l. darbietet
317. 19 v. o. ſt. Freude l. Schmerz
321. 3 v. o. ſt. Anderew l. Anderem
347. 19 v. o. ſt. dieſelfe l. dieſelbe
348. 16 v. u. ſt. meinen l. meiſten
358. 2 v. u. ſt. ρωγράφος l. ζωγράφος
359. 12 v. u. ſt. ἐριννύας l. ἐριννύας

Seite Zeile
363. 13 v. o. ſtatt: natur lies: natur=
386. 19 v. u. ſt. Aber l. Oder
442. 3 v. u. ſt. Politheiſmus l. Polytheiſmus
459. 7 v. o. ſt. 4 l. 2
489. 9 v. o. ſt. Gleiche l. gleiche
509. 15 v. o. ſt. innere l. moderne
513. 15 v. o. ſt. ziehen l. zu ziehen
513. 1 v. u. ſt. komm l. kommt

Theil III.

Seite Zeile
28. 21 v. o. ſtatt: dieſer nicht, lies: dieſer, nicht
47. 21 v. o. ſt. faſſet l. faſelt
83. 4 v. o. ſt. nach l. auch

Seite Zeile
134. 8 v. u. ſtatt: prachliebenden lies: prachtliebenden
175. 12 v. o. ſt. ungeſchaffene l. umgeſchaffene

Digitized by Google

Seite Zeile

189. 18 v. u. ſtatt: §. 555 lies: §. **550**
197. 16 v. u. ſt. hingeſteckten l. hingeſtreckten
200. 14 v. o. ſt. kleiner l. kleinen
203. 1 v. o. ſt. 303 l. 203
240. 9 v. o. ſt. und l. der
244. 18 v. o. ſt. Kapitel l. Kapitell
365. 10 v. u. ſt. ſubjectiver l. ſubjective
371. 3 v. o. ſt. reell l. real
439. 17 v. u. ſt. nathropologiſcher l. anthropologiſcher
490. 7. v. o. ſt. Piſa l. Florenz
662. 10 v. u. ſt. unbenanten l. unbenannten
723. 4 v. u. ſt. Schutzwezr l. Schutzwehr
777. 9 v. u. ſt. nun l. nur
786. 3 v. u. ſt. Mutter l. Mitte
799. 12 v. u. ſt. dann l. denn
800. 16 v. o. ſt. uns l. was
803. 2 v. u. nach: „liegen" ſetze ein Komma.
807. 5 v. o. ſt. binden l. Binden
808. 12 v. o. ſt. Strömungs l. Stimmungs-
808. 18 v. u. ſt. Reſonnanz l. Reſonanz
818. 16 v. o. ſtreiche das Wort: Ton
819. 1 v. u. nach: „unbefriedigende" ſetze ein Komma.
821. 1 v. u. ſt. unendlichen l. unendlicher
823. 18 v. o. ſt. die l. der

Seite Zeile

823. 8 v. u. ſtatt: einem lies: ſeinem
827. 2 v. u. ſt. und an dem l. nur an dem
828. 11 v. o. nach „Sinnlichen" ſtreiche das Komma.
836. 8 v. u. nach „Melodie" ſtreiche das Komma.
838. 13 v. o. nach „weil" ſetze: er
838. 18 v. o. ſtreiche: „auch"
838. 19 v. u. ſt. das l. der
839. 19 v. o. nach „Ausgebreiteten" ſetze ein Komma.
907. 6 v. u. ſt. Vorſchieben l. Verſchieben
1153. 14 v. u. ſt. dann l. denn
1154. 13 v. u. nach „Zeit" ſtreiche das Komma
1157. 14 v. o. nach „Grazie" ſetze ein Komma.
1180. 9 v. u. ſt. flüchtigen l. flüſſigen
1204. 4 v. o. ſt. Zuge l. Gange
1209. 15 v. u. ſt. nur l. aus
1212. 8 v. u. nach: 506) ſetze ein Komma.
1222. 9 v. u. ſt. harmoniſch l. **homeriſch**
1236. 4 v. u. ſt. Btick l. Blick
1248. 20 v. o. ſt. anatamiſchen l. anatomiſchen
1317. 9 v. o. ſt. erotiſchen l. erotiſchen
1328. 21 v. o. ſt. anſchließt l. anſchießt
1333. 12 v. u. ſt. Atmöſphäre l. Atmoſphäre
1345. 1 v. u. ſt. eigenthümliche l. eigentliche
1370. 8 v. u. ſt. Sinnen l. Sinne

Digitized by Google

Dritte Gattung.

Die ſubjectiv-objective Kunſtform oder die Dichtkunſt.

a.

Das Weſen der Dichtkunſt.

α. Ueberhaupt.

§. 834.

Die Kunſt hat nunmehr alle Seiten der Erſcheinung und der Art ihrer Auffaſſung iſolirt, welche überhaupt iſolirt werden können. Jede dieſer Beſchränkungen hat mit ihrem Werth auch ihre Mängel und Nachtheile geoffenbart (vergl. §. 533); die letzte derſelben, die Muſik, hat mit der Form der Bewegung von der ſubjectiven Welt Beſitz genommen, aber die ganze objective geopfert; die Nothwendigkeit des Schritts (vergl. §. 746), wodurch dieſe wieder gewonnen und mit dem ganzen Reichthum der erſteren vereinigt werden ſoll, hat ſich nachdrücklich hervorgeſtellt.

Das Geſetz, das uns im wiſſenſchaftlichen Gange vorwärts treibt, iſt in dem angeführten §. 533 aufgeſtellt und erläutert. Es hat nun die bildende Kunſt das Object, d. h. die Welt als körperliche, ſichtbare Realität, im Raume nachgebildet und dem Auge vorgeführt; ihre Darſtellung war zuerſt räumlich im engſten Sinne des Worts, indem ſie die Bewegung, welche den Raum in der Zeit überwindet, überhaupt nicht zum Gegenſtand ihrer Nachahmung machte, ſondern nur die bewegungsloſe Maſſe zu reinen Verhältniſſen ordnete: als Baukunſt; ſie hat organiſch ſich Bewegendes nachgebildet, aber ohne die Bewegung wirklich in ihr Werk aufzunehmen, und ſie hat zugleich von den Momenten, die das Sehen in ſich begreift, dasjenige, das ſich auf die Form im engeren Sinne des Worts bezieht, das taſtende Verhalten des Auges iſolirt: als Bildnerkunſt; ſie hat die

Digitized by Google

dargeſtellte, aber nicht eigentlich nachgeahmte Bewegung beibehalten und das bewegte Leben in ungleich reicherem Umfang, mit unendlich vertieftem und erweitertem Ausdruck dem Auge in der Totalität ſeines Wahrnehmens geboten, wie es mit der Form die Verhältniſſe des Lichts und der Farbe erfaßt: als Malerei. Hiemit iſt Alles erſchöpft, was im Raum ohne wirkliche Bewegung dargeſtellt werden kann; eine Verbindung der letzteren aber mit der räumlichen Darſtellung iſt, wie wir ſahen, nur möglich durch Verwendung lebendigen Naturſtoffs in der blos anhängenden Kunſtform der Gymnaſtik (ebenſo der Orcheſtik). Jede der einzelnen Beſchränkungen in dieſer Folge der Künſte erreichte durch ihr Verzichten ein relativ Vollkommenes und deckte doch zugleich ihren tiefen Mangel auf. Dieß trieb mit Nothwendigkeit zur Muſik. Wir haben geſehen, was dieſe gewinnt und verliert, indem ſie die Welt der Innerlichkeit, das ſubjective Leben, in der Form der reinen Bewegung, d. h. ſo ausſpricht, daß das geiſtige Zeitleben im Zeitleben des Darſtellungsmittels ſeinen Ausdruck findet, aber keine ſich bewegende Geſtalt, kein räumliches Subject einer Bewegung zu ſehen iſt. Erſt jetzt vermochte die Kunſt das innerſte Geheimniß der Dinge, wie es vom Menſchen durch lebensvolle Sympathie mit der Welt in ſeinen Buſen hereingenommen wird, jenes Geheimniß, das ſtill über den Geſtalten der bildenden Kunſt ſchwebt, ihnen und dem Zuſchauer auf der Zunge liegt und ſich nicht löſen kann, zu entbinden und zu verrathen, und doch wußte ſie es nur auszuhauchen, nicht zu nennen, denn mit dem Sichtbaren hatte ſie die Fähigkeit geopfert, überhaupt einen Gegenſtand anzugeben; ſie war ganz Gefühl und ſtand ſtill an der Schwelle des Bewußtſeins. Das Gefühl haben wir aber als jene lebendige Mitte des Geiſteslebens erkannt, welche ſtetig in das bewußte Verhalten übergeht; es war nicht nur die volle Empfindung des Mangels da, ſondern poſitiv war es uns, als müſſe er jeden Augenblick ſich tilgen, das Object ſchwebte ſtets in die nächſte Nähe heran, ja die ganze Kunſtform verband ſich mit der Sprache des Bewußtſeins, mit dem Worte, um ihrem tief gefühlten Mangel abzuhelfen, freilich wieder mit einem Opfer, denn eben die Iſolirung der Erſcheinungsſeiten in der Kunſt begründet ja auf der einen Seite die Vollkommenheit ihrer Sphären und die ſelbſtändige Muſik mußte daher für reiner erklärt werden, als die begleitende. Der Fortgang nun, wodurch die Lücke gefüllt werden ſoll, welche auch dieſe neue, ſo reiche und tiefe Kunſtform zurückgelaſſen hat, muß ſich von den bisherigen Schritten, die von der einen zu der andern Kunſt überführten, weſentlich unterſcheiden. Dort beſtand das Neue nicht darin, daß je die neue Kunſtform, um dem Mangel der in der logiſchen Folge vorhergehenden abzuhelfen, auf eine noch hinter dieſer liegende Hauptform zurückgriff, ſondern ſie behielt zwar etwas von der vorhergehenden (wie die Plaſtik von der Baukunſt das ſchwere Material, die maſſiv räum-

Digitized by Google

liche Darſtellung und die Strenge der Verhältniſſe, die Malerei von jener das Gewicht der Form in Zeichnung und Modellirung, die Muſik von allen dreien die in ihren Darſtellungen ſchlummernde Stimmung), aber ſie erfaßte zugleich eine neue Seite des Erſcheinungslebens, wodurch denn das Behaltene zugleich weſentlich verändert wurde. Die Poeſie aber greift, um das, was ſie von der Muſik behält, zu ergänzen, — wodurch ſie es natürlich ebenfalls weſentlich verändert, — zurück nach dem Sichtbaren, dem Gebiete der bildenden Kunſt. Freilich auch dieſe wieder ergriffene Seite der Welt wird ſie, verglichen mit der Behandlung, die ihr in der bildenden Kunſt widerfährt, auf's Tiefſte verändern, eben weil ſie, was die Muſik gewonnen hat, hinzubringt; ja in gewiſſem Sinne iſt es ganz und ſchlechthin Neues, in keiner von dieſen zwei Hauptgattungen der Kunſt Dageweſenes, was mit ihr in die äſthetiſche Welt eintritt, allein es iſt nur Neues aus Erſcheinungsgebieten, welche vorher in engeren Schranken der Kunſt ſich eröffnet haben, kein neues Erſcheinungsgebiet, keine neue Kategorie des Daſeins wird erobert. Einfach, weil es nichts mehr zu erobern gibt, weil kein Erſcheinungsgebiet mehr übrig iſt. Wir ſind daher an der letzten Gattung der Kunſt angekommen. Der Fortgang iſt ein Rückgang, die Linie läuft als Kreis in ſich zurück. Es iſt aber dieß Rückgreifen nicht nur ein Nichtanders-Können, es iſt eine poſitive, innere Nothwendigkeit, denn alles Sein der Idee iſt zunächſt Sein im Raume, räumliche Exiſtenz iſt die vorausgeſetzte Grundlage innerlicher, geiſtiger Exiſtenz, eine Grundlage, welche die Muſik ſich unter dem Fuße weggeſchoben hat; vergl. §. 746, wo überhaupt der Schritt zu der Muſik gar nicht vollzogen werden konnte, ohne ſogleich auf die Poeſie vorwärts hinüberzuweiſen.

§. 835.

Durch dieſe Aufgabe iſt gefordert, daß die Phantaſie diejenige Art ihrer Thätigkeit in Wirkung ſetze, worin ſie ſich nicht auf das eine oder andere ihrer Momente, ſondern auf die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit und auf das Innerſte und Reinſte ihres Weſens, auf die tiefſte Vergeiſtigung aller ihr zugeführten Bilder ſtellt: die dichtende Phantaſie (vergl. §. 404. 535).

Der Dichter ſoll die Wirkung auf das Auge mit der Wirkung auf das Gehör (das Letztere keineswegs blos dadurch, daß er ſich durch ſein Kunſtmittel an daſſelbe wendet,) vereinigen, er ſoll zu allen Sinnen ſprechen. Vor Allem muß er daher ſelbſt mit allen Sinnen ſchauen. Dieß thut aber jeder Künſtler; es muß alſo ſeinen Grund in der Organiſation der Phantaſie haben, wenn der eine dieſe, der andere jene Seite der Erſcheinung, die er doch ſinnlich mitauffaßt, in demſelben Act ausſcheidet, um ſich auf

Digitized by Google

eine beſtimmte zu iſoliren, wenn dagegen die Auffaſſung des Dichters ſich in das Ganze der Erſcheinung legt. Dieſer Satz iſt hier aus der Lehre von der Phantaſie ausdrücklich wieder aufzunehmen, welche in §. 404 auf Grundlage der Darſtellung des Weſens derſelben jene innern Unterſchiede aufgeführt hat, die darauf beruhen, daß die Phantaſie als Ganzes ſich entweder auf den Standpunct des einen oder andern ihrer Momente ſtellt oder in den Inbegriff dieſer Momente legt; und darauf eben beruht ja die Theilung der Kunſt in Künſte (§. 535). Es ſind aber in §. 404 zwei Linien der Eintheilung aufgeſtellt, welche entſprechend nebeneinander laufen: die eine, ebengenannte, iſt genommen aus den Weiſen des Verhaltens zum äußern Object, welche der innerlich frei geſtaltenden Thätigkeit vorausgeſetzt ſind, die andere aus dieſer ſelbſt; ſo gründet ſich die bildende Phantaſie auf den Standpunct der Anſchauung in der erſten, auf den der Einbildungskraft in der zweiten Linie, die empfindende auf die Seite der innigen, mit dem Gehörsſinn auffaſſenden Aneignung des angeſchauten Gegenſtands in der erſten, auf die Stimmungsſeite der Begeiſterung in der zweiten; was nun die dichtende betrifft, ſo iſt jetzt genauer zu beſtimmen, wie es hier mit den zwei Begründungslinien ſich verhalte. Der geborene Dichter ſchaut denn allerdings zum Voraus anders an, als der bildende Künſtler und der Muſiker; Geſtalt und Ton, jede Bewegung, jede Aeußerung des Lebens umfaßt er, wie ſchon geſagt, mit gleich aufmerkſamen Sinnen. Allein ſchon in §. 404 iſt zu der Beſtimmung: „die ganze ideal geſetzte Sinnlichkeit“ gefügt „und die reichſte geiſtige Bewegung aller ihrer Mittel.“ Der Künſtler, der ſich nicht auf einen beſtimmten Sinn iſolirt, ſieht es ſchon in ſeiner Auffaſſung auf eine Kunſt ab, welche, weil dem äußern Sinne niemals alle Erſcheinungsſeiten zugleich dargeſtellt werden können, nur für den innern darſtellt und die Totalität der Erſcheinung weſentlich in geiſtige Einheit zuſammenfaßt, das Ganze des Lebens, ergriffen im geiſtigen Centrum, nachbildet. Von dieſem Centrum laufen die Strahlen in gleicher Kraft nach allen Seiten der Erſcheinung; jede Weiſe, ſie wahrzunehmen, kann bedeutend werden, iſt bedeutend, jeder Punct der Peripherie führt in das Innere, jeder Nerv betheiligt ſich in der Aufnahme. Alſo nur darum iſt hier die ganze Sinnlichkeit berechtigt und berufen, weil ſie ſchon als Sinnlichkeit Alles geiſtig betont, weil jeder ihrer Töne unmittelbare Reſonanz im Geiſte hat, weil in jedem Ergreifen des Gegenſtands die Tiefe dieſer Beziehung vorbehalten iſt, ja miterfolgt. Dieß iſt eben dadurch bereits ausgeſprochen, daß der Dichter die ſubjective Innerlichkeit der Muſik mit der objectiven Geſtaltung der bildenden Kunſt vereinigen ſoll. Sehen wir nun genauer auf jene zwei Linien zurück, ſo iſt die ganze Sinnlichkeit, womit der Dichter anſchaut, darum bereits auch die verinnerlichte, ideal geſetzte, alſo die Einbildungskraft, weil die Totalität der Anſchauung ſogleich

Digitized by Google

in der Bedeutung vor ſich geht, daß ſie ohne jede äußere Gegenwart des Objects das Bild bewahren und im Zuhörer hervorrufen muß. Das innere Bild ſoll aber in emphatiſchem Sinne vergeiſtigt, alſo von der eigentlich Ideal-bildenden Phantaſie verarbeitet werden. So ruht die dichtende Art der Phantaſie gleichmäßig auf dieſen beiden Linien: auf der ganzen Sinnlichkeit, die als Einbildungskraft zur innerlichen wird, und auf dem intenſiv reinſten Thun der Phantaſie. Trat in der Begründung der bildenden Phantaſie die Einbildungskraft in zweiter Linie ebenfalls auf, ſo lag hier das Gewicht auf der *Objectivität* des innerlich vorſchwebenden Bildes im Gegenſatze gegen das bildloſe Empfinden; tritt ſie jetzt in erſter Linie, ſofern nämlich die Totalität der Sinnenwahrnehmung unmittelbar in ſie überleitet, wieder auf, ſo liegt der Nachdruck eben auf der *Vollſtändigkeit*, womit alle äußeren Sinne in ihr auf innerliche Weiſe, in Abweſenheit des Gegenſtands, der Seele das Bild vorführen, das durch ihre Thätigkeit erfaßt wird, denn die Einbildungskraft ſieht nicht nur, ſondern hört auch, taſtet, ſchmeckt, riecht innerlich. Nun aber iſt allerdings das Thun der Einbildungskraft noch kein Läutern der Erſcheinungen zum Ausdruck der reinen Idee, daher ergänzt ſich die Begründung dahin, daß die dichtende Phantaſie auf die Phantaſie ſelbſt im engſten Sinne des Worts, auf die reine, Ideal-bildende Formthätigkeit geſtellt iſt. Alle Arten der Phantaſie müſſen zwar zu dieſer Höhe des Thuns ſich erheben, wenn ſie ächte Kunſtwerke hervorbringen wollen, ſie müſſen ein reines, ideales Bild geiſtig im Innern erzeugen, aber während die andern dieß Bild im äußeren Stoff niederlegen, bleibt es bei dem Dichter im Mittheilen nach außen geiſtig, innerlich: daher iſt ſein Element wie das keines andern Künſtlers die innere Idealbildung; daher haben wir die dichtende Phantaſie die Phantaſie der Phantaſie genannt.

§. 836.

Soll nun die dichtende Phantaſie ihr inneres Bild in Kunſtform darſtellen und hiemit den *vollen Schein* der Dinge vorführen, ſo muß ſie nothwendig auf alles *Material*, auch auf diejenige Beziehung zu einem ſolchen, die in der Muſik noch beſteht (vergl. §. 759. 767, 2.), verzichten (vergl. §. 533. 534) und ſich ſtatt deſſen eines bloßen *Vehikels* bedienen. Dieß kann nur der articulirte Ton, die *Sprache* ſein, als das Mittel, wodurch der Dichter das Bild, das er in ſich ſelbſt erzeugt hat, im Innern desjenigen hervorruft, an den er ſich wendet, alſo mit Phantaſie in Phantaſie thätig iſt. In engerem Sinne, als bei der Muſik, iſt daher die Phantaſie, in welche der Dichter das Gebilde der ſeinigen überträgt, das eigentliche Material, in welchem er arbeitet.

Digitized by Google

Jn §. 533. 534 iſt gezeigt, daß die Kunſt in ſtufenförmigem Gange je das Material, worin das Leben umfaſſender und tiefer zur Darſtellung gebracht werden kann, an die Stelle des beengenderen ſetzt, bis endlich alles Material, weil ſein Charakter weſentlich die ſinnliche Ausſchließlichkeit iſt, abgeworfen wird, und es iſt nachgewieſen, daß daraus zunächſt eine Zweitheilung der geſammten Künſte entſteht, indem der Gruppe derſelben, welche ſich ſinnlichen Materials bedient, eine Kunſt gegenübertritt, welche dieſes Band zerſchneidet. Darauf iſt dann in §. 535 die Dreitheilung eingeführt durch diejenige Kunſtform, welche den Moment des Uebergangs zu dieſer völligen Löſung darſtellt, indem ſie ein ſinnliches Material noch verwendet, aber nur als Vorausſetzung, d. h. nur, um ihm das rein Bewegte, ſchon der Zeitform Angehörende, den Ton, zu entlocken. Daß nun die Abwerfung alles eigentlichen Materials mit der Poeſie eintreten muß, folgt eben daraus, daß ſie für alle Sinne und daß ſie ſowohl das innere, als das äußere Leben darſtellt. Es iſt ſchon bei der Verbindung von Künſten untereinander (§. 544) berührt, daß es Unnatur iſt, Poeſie, Muſik und Malerei vereinigen zu wollen, der Unſinn der Verbindung voller Farbenwirkung und Formwirkung iſt bei den bildenden Künſten nachgewieſen. Der bloße Verſuch, ſich ein Werk der Kunſt vorzuſtellen, worin die Erfaſſung des Gegenſtands nach ſämmtlichen Seiten der Erſcheinung ſich an ein Material bände, hebt ſich von ſelbſt auf: nachgeahmte Figuren, welche völlige Farbe haben, ſich bewegen, ſingen, ſprechen, dazu wirklich bewegte Lüfte, Waſſer, Pflanzen, und auch dieſe in allen Verhältniſſen des Lichts und der Farbe, ſind undenkbar. Die Kunſt, die auf der ganzen innerlich geſetzten Sinnlichkeit ruht, kann ſich auch nur an dieſe wenden, der volle Schein kann nur in der Einbildungskraft des Zuhörers oder Leſers hervorgerufen werden. Auch die bedingte Beziehung der Muſik zu einem Körper als Material fällt daher weg: das Schöne kann mit dem, wodurch es vermittelt wird, nicht ebenſo unmittelbar Eines ſein, wie in der Muſik mit dem Tone, den ſie durch Anſchlagen eines Körpers hervorbringt. Will ich nun, daß im Innern derjenigen, an die ich mich als Künſtler wende, das Bild entſtehe, das ich in meinem Innern trage, ſo bleibt als Mittel, als tragendes, überführendes, von meinem Innern zu dem des Andern überleitendes Medium, d. h. als Vehikel, nur die Sprache übrig. Die Sprache iſt ein Syſtem articulirter Töne; die Zuſammenſchließung der Vocale durch Conſonanten entnimmt den Ton dem bloßen Weben der Empfindung, bildet ihn im Worte zum Ausdruck des Bewußtſeins, des Begriffs. Bewußtſein, Begriff: dieß bedeutet uns hier zunächſt nur: Angabe beſtimmter Objecte; wir unterſuchen noch nicht die ſchwierige Frage, in welchem Sinne der Dichter allerdings auch an das Bewußtſein als eigentliches Denken des Allgemeinen ſich wende. Die Sprache iſt nun zwar ſchlechthin ein Verallgemeinern und das Wort

Digitized by Google

als ſolches gibt nie ein eigentliches Dieſes, ein empiriſch Einzelnes an, denn das Erzeugen von Lautzeichen, wodurch jedes Object ohne ſinnliche Aufweiſung kenubar gemacht wird, ſetzt ja eben voraus, daß durch Zuſammenfaſſung der Vielheit empiriſcher Individuen der Begriff, das Allgemeine gebildet ſei, und der urſprüngliche ſymboliſch bildliche Charakter der Laute und Schriftzeichen iſt in der entwickelten Sprache nothwendig und mit Recht vergeſſen, dem reinen Mechanismus gewohnter Verknüpfung des Inhalts mit dem Worte gewichen. Allein die Abſtraction des Denkens, wie es ſich in der Sprache darſtellt, iſt keine abſolute: die Einbildungskraft begleitet ſie und erzeugt ſich einen Auszug aus der unbeſtimmten Vielheit des Einzelnen, ein Bild der Gattung, das nun den Begriff derſelben, wie er im Wort als mechaniſirtem Zeichen gegeben iſt, umſchwebt: was man in der Pſychologie Denkbild genannt hat. Die Selbſtbeobachtung ſagt Jedem, daß mit dem Worte, wie es vernommen oder geleſen wird, eine ſinnliche Vorſtellung vor ſeinem Innern ſteht, bei dem Wort Mann ein Mann, Baum ein Baum u. ſ. w. Der Dichter kann alſo mit dem Vehikel der Sprache überhaupt auf das innere Schauen wirken, es hervorrufen, ſie iſt ſein elektriſcher Telegraph, durch den er ſein Bild zu dem hinüberſtrömen läßt, für den er dichtet. Dieß bedarf allerdings einer eingreifenden näheren Beſtimmung. Jenes Denkbild, das mit dem vernommenen Worte wie durch einen Zauberſchlag innerlich entſteht, hat an ſich weder die Kraft der Idealität, noch der Individualität mit dem äſthetiſchen Bilde gemein, es iſt blaß, verſchwommen und zur äußerſten Unbeſtimmtheit zerfließt es bei den Wörtern, welche abſtracte Begriffe im engeren Sinne bezeichnen, obwohl auch ſie urſprünglich andere, concrete Bedeutung hatten. Die Aufgabe des Dichters fällt in den Mittelpunct dieſes Verhältniſſes zwiſchen Sprache und innerem Bild hinein: er hat die Sprache ſo zu verarbeiten, daß er das Denkbild zum Idealbild erhebt, dem ganz Abſtracten ſeine Beziehung zum Sinnlichen zurückgibt, ebenſoſehr aber, daß er in dieſer Rückbildung zum Sinnlichen und durch dieſelbe die Energie des Allgemeinen vielmehr gerade verdoppelt. Wie er dieß bewerkſtelligt, welche Behandlung der Sprache dadurch gefordert iſt, dieß iſt hier noch nicht weiter auszuführen, ſondern zuerſt nur das Gewicht der Aufgabe an ſich feſtzuhalten. Und es liegt darauf der ganze Nachdruck eines Grundbegriffes: der Dichter hat Bilder, d. h. natürlich nicht blos einzelne Gleichniſſe, Metaphern u. ſ. w., ſondern innere Anſchauungen, richtiger: eine ganze Anſchauung zu geben. — Es erhellt nun, daß, wenn man in der Poeſie noch von einem Materiale ſprechen kann, dieß die Phantaſie des Zuhörers iſt. In §. 767, ₁. iſt dieß auch von der Muſik geſagt, aber durch ₂. beſchränkt: zwiſchen dem Künſtler und dem Zuhörer ſteht hier zwar kein Material mehr als fixer Körper, ſondern ſchwebt nur ein Bewegtes, der Ton, aber er iſt mehr, als bloßes Vehikel, er iſt

Digitized by Google

doch das lebendige phyſikaliſche Daſein des Kunſtwerks. Auch dieſe Beſchränkung alſo fällt in der Poeſie weg. Genauer geſagt iſt es eigentlich die Einbildungskraft des Vernehmenden, die der Dichter zur Phantaſie umzubilden hat, am richtigſten: die blos allgemeine Phantaſie (§. 379—383), die er, ſo lange ſein Gedicht wirkt, zur beſondern, ſchöpferiſchen emporheben ſoll. Der Dichter arbeitet alſo mit Phantaſie in Phantaſie, er baut, er modellirt und meiſelt, zeichnet, malt, ſtimmt wie der Muſiker in der innerlich geſetzten ganzen Sinnlichkeit ſeines Hörers oder Leſers. In gewiſſem Sinne gilt ſelbſt von dieſem Materiale der Satz, daß alles Kunſtmaterial roher und todter Stoff ſein muß (vergl. §. 490): roh und todt iſt die empfangende Phantaſie in dieſem Verhältniß, d. h. ſie hat nach der Seite, in Beziehung auf den Gegenſtand, den jetzt der Dichter bearbeitet, nicht ſelbſt vorher etwas wirklich Schönes bilden können; auch ihre Thätigkeit in Mythus und Sage iſt verglichen mit dem Kunſtwerke noch formlos, roher, todter Stoff. Obwohl Geiſt iſt alſo der Geiſt des Empfangenden doch in dieſer Beziehung widerſtandsloſes Wachs, das erſt zu kneten iſt.

§. 837.

Die Kunſt iſt nun im eigentlichen Sinne ſprechend und damit erſt eigentlich klar geworden; denn durch die Sprache wird aller Inhalt an das Bewußtſein geknüpft. Mit dem vollen Scheine iſt nun erſt der reine Schein gewonnen; hiedurch vollendet ſich der ſchon in der Auffaſſungsweiſe begründete Charakter der Geiſtigkeit (§. 835), wodurch die Poeſie von allen andern Künſten ſich unterſcheidet; ſie verzehrt tiefer und inniger, als die andern, alles Stoffartige, ſteht im vollſten Sinne des Worts auf dem Boden der Idee und trägt den Charakter der Unendlichkeit und der Totalität, vermöge der ſie in jedem Bilde ein Weltbild gibt.

Es iſt ſchon in §. 835 enthalten, daß die Poeſie die geiſtigſte Kunſtform iſt; der Satz blieb aber noch unentwickelt, das Prädicat der beſondern Geiſtigkeit wurde zunächſt in der Auffaſſungsweiſe gefunden, es erhält ſeinen vollen Sinn erſt, wenn dieſe auch in die Darſtellungsweiſe verfolgt wird. — Von jeder Kunſtform galt es, daß ſie gewiſſermaaßen ſprechend ſei, der Muſik iſt die Zunge gelöst, aber ihr fehlt der abſchließende, Wort und Begriff bildende Conſonant, die Dichtkunſt erſt iſt eigentlich ſprechend, erſt dem Dichter „hat ein Gott gegeben, zu ſagen, was er leidet.“ In dieſer allereinfachſten Beſtimmung liegt eine Welt. Wir faſſen dieſelbe zunächſt nur an ihren Hauptpuncten. Im vorh. §. ſind wir von der Beſtimmung, daß die Sprache dem Bewußtſein einen beſtimmten Gegenſtand, dem Denken einen Begriff gibt, alsbald fortgeeilt zu der andern, daß es ſich

Digitized by Google

um die Ueberleitung eines Bildes in die empfangende Phantaſie handle. Wir nehmen jetzt die erſte zunächſt für ſich wieder auf und laſſen dabei allerdings den Begriff im engeren Sinne des Wortes, das abſtracte Denken des Allgemeinen, vorerſt aus; die Frage, wie weit er neben dem in ein Denkbild überlaufenden Begriffe, der Concretes in ſeiner Allgemeinheit zuſammenfaßt, eine Rolle in der Poeſie ſpielen könne, werden wir ſpäter aufnehmen. Weſentlich iſt alſo, daß in der Poeſie Alles vom Bewußtſein getragen und begleitet wird, das denn in Begriffen ſich deutlich ſagt, was es in ſich aufnimmt. Gegenüber dem bloßen Empfinden in der Muſik, die ſich an den dunkeln Sinn des bloße Töne vernehmenden Gehörs wendet, haben wir allerdings ſchon der bildenden Kunſt, die dem Auge das klare Object vorführt, den Boden des Bewußtſeins zuerkannt. Das Bewußtſein iſt der Act, wodurch ſich das Subject ein Object klar gegenüberſtellt; in dieſem Acte, ohne daß er darum ſchon in den idealiſtiſchen des Selbſtbewußtſeins (vergl. §. 748) übergeht, kann das eine Glied der Syntheſe, das Subject, ſich mit größerer oder geringerer Schärfe in ſeiner Selbſtthätigkeit, daher auch mehr oder minder activ, eindringend, aneignend das Object erfaſſen. Dieſer Unterſchied hängt davon ab, ob zur Vorführung des Gegenſtands die Sprache nicht im Kunſtwerk ſelbſt, ſondern nur daneben, oder ob ſie innerhalb deſſelben und als urſprüngliche Trägerinn verwendet wird. Bei Bauwerken, Statuen, Gemälden wird uns der Zweck und Gegenſtand meiſt genannt oder wir nennen ihn uns ſelbſt und auch das Aeſthetiſche der Darſtellung geben wir uns in Worten an, aber der Künſtler ſelbſt als Künſtler ſpricht nicht. Der Dichter dagegen ſpricht eben als Künſtler und das Nennen iſt weſentlich. Daraus folgt zunächſt ganz einfach, daß dem Geſetze: jedes Kunſtwerk ſoll ſich ſelbſt erklären, keine Kunſt ſo ganz und eigentlich genügt, wie die Poeſie. Dieß iſt von der tiefſten Bedeutung für das Innerſte der künſtleriſchen Thätigkeit: der bildende Künſtler iſt durch die Stummheit ſeiner Kunſt gehalten, bekannte und geläufige, im Weſentlichen ſchon erfundene Gegenſtände vorzuziehen, und freilich muß er ſie wieder zum Stoff herabſetzen, daß ſeine Umbildung den Werth einer neuen Schöpfung habe; der Dichter dagegen heißt zwar auch geläufige, von der Volksphantaſie ſchon bearbeitete Stoffe willkommen, aber er kann doch weit unbeſchränkter Stoffe ergreifen, die noch nie behandelt ſind, denn da er ſie mit Worten exponirt, ſo braucht er keine Bekanntſchaft vorauszuſetzen; er iſt daher weit mehr eigentlich erfindend; vgl. Leſſing's Laokoon Abſchn. 11. Es entſpringt aber hieraus überhaupt eine Eigenſchaft, ein Grundzug in der Phyſiognomie der Dichtung, der als ein abſolutes, klares Faſſen, ein Treffen mit der Spitze des Bewußtſeins zu bezeichnen iſt; das Auge des Dichters und durch ihn das unſrige verhält ſich zu dem des bildenden Künſtlers wie ein durchbohrendes zu einem hell und deutlich, aber mehr

Digitized by Google

paſſiv ſpiegelnden. Alles hat hier dieſen bewußten Blitz, der Lichtpunct im Auge iſt packender, hat den Ausdruck der nicht fehlenden Sicherheit. Die Poeſie iſt die eigentlich wiſſende Kunſt. Sie verhält ſich zu allen bildenden Künſten und zu der Muſik wie die Malerei zu der Plaſtik, welche dem todten Auge erſt den faſſenden Lichtpunct gibt; es iſt ein geiſtiges Durchleuchtetſein aller Dinge in ihr, wie dieß keine andere Kunſt erringen kann, denn dieſer Ausdruck kann alle Formen erſt da beherrſchen, wo ſie wirklich reiner Schein ſind. An der Forderung, daß im Schönen aller Stoff in reinen Schein ſich verwandle, daß nicht der Durchmeſſer, nur der Aufriß, nicht das Innere des Gebildes, ſondern davon abgelöst die bloße Oberfläche wirke (vgl. §. 54), haben wir vorzüglich die Bildnerkunſt und die Malerei gemeſſen (§. 600 u. 650). Aber Stein oder Erz und Farbſtoff auf körperlicher Fläche, obgleich dieſe Stoffe als ſolche mit dem dargeſtellten Stoffe von Fleiſch, Knochen, Blut u. ſ. w. nichts zu ſchaffen haben, gemahnen doch mit der Gewalt ſinnlicher Gegenwart an die ſtoffartigen, phyſiologiſchen, phyſikaliſchen Bedingungen des Lebens, an den Durchmeſſer, und was die Muſik betrifft, ſo ſetzt die Luftwelle den wirklichen Nerv ſo unmittelbar in's Zittern, daß eine höchſt pathologiſche Wirkung nahe liegt. Kurz: in allen andern Künſten iſt die Materie noch nicht vollſtändig conſumirt und ſie verhalten ſich zur Dichtkunſt wie eine Malerei, welche noch die Farben in ungebrochener Stoffartigkeit verwendet, zu derjenigen, welche dieſelben wahrhaft concret ineinander verarbeitet und ſo das Colorit zur Reife ſättigt. Das iſt die Frucht davon, daß die Poeſie nur für das innere Auge und Ohr darſtellt, den Geiſt zu dieſer camera obscura macht. Mit Geiſt in Geiſt malend verwandelt ſie alle Schwere des Körperlebens in reine Geſtalt, alles Sein in bloßes Ausſehen, bloßes Erſcheinen. Hier iſt daher Alles verkocht, geiſtig durcharbeitet, durchbeizt. Sie iſt gefrorner Wein ohne das Eis, das die andern Künſte mitgeben. Mit dieſer Geiſtigkeit ſteht nun die andere Beſtimmung des vorh. §., daß die Poeſie das Vehikel der Sprache zu einem Leiter lebendiger innerer Bilder zu geſtalten hat, ebenſowenig im Widerſpruch, als der Grundbegriff des Schönen überhaupt einen ſolchen enthält; das Element der Innerlichkeit hebt die Sinnlichkeit ſo wenig auf, daß vielmehr gerade die Poeſie außerordentlich ſtoffartiger, pathologiſcher Wirkung fähig und leicht in Verſuchung iſt, zu ſolcher überzugehen. Wir haben ein Aehnliches bei der Malerei geſehen, welche ſo viel geiſtig ſublimirter, vermittelter iſt, als die naive Sculptur, und doch die Sinnlichkeit ſo viel tiefer und heißer zu entzünden vermag, namentlich im Nackten. Es hat dieß ſeinen Grund nicht nur in der Farbe, ſondern eben in der vertieften Innerlichkeit dieſer Kunſt überhaupt. Alle Leidenſchaft hat ihre wahre Stärke gerade im innern Bilde, das glühend vor dem Geiſte ſchwebt, und die Kunſt, die dieß ganz in der Gewalt hat, muß die heftigſten Erregungen,

Digitized by Google

die concentrirteſten Affecte hervorrufen können. Es folgt einfach aus dem Weſen des Schönen, daß dieſe Hebel nur objectiv verwendet werden ſollen, d. h. daß das Wilde und Ueppige nur entfeſſelt werden darf in einem Zuſammenhang, der ihm durch einen großen und geſunden Inhalt ſeine ſtoffartige Spitze bricht und aus der Vollendung der Form hervorleuchtend dem Heißeſten ſelbſt eine ideale Kühle gibt; ſonſt fällt die Poeſie unter ihren ſchönſten Beruf herab, worin ſich alles hier Geſagte zuſammenfaßt: entſchiedener, als jede andere Kunſt, die *Idee* durch die begrenzte Erſcheinung hindurchſcheinen zu laſſen. Alle Kunſt ſtellt für die Phantaſie dar, „die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, iſt das Geheimniß des Künſtlers“ (W. v. Humboldt. Aeſth. Verſuche. W. B. 4, S. 19), aber die bildenden Künſte ſtellen einen Körper in die Mitte zwiſchen die Phantaſie des Künſtlers und Zuſchauers, der Muſiker bedarf noch eines ſolchen, um die Tonwelle zu erzeugen, welche er zur Erſcheinung des Bildes ſeiner empfindenden Phantaſie geſtaltet; der Dichter aber weckt unmittelbar Phantaſie mit Phantaſie und macht ſein Bild *nur ſo äußerlich, daß es in der Veräußerung innerlich bleibt*. Daher geht ihm nichts verloren von der *Unendlichkeit*, deren wunderbarer Hauch das Object der Anſchauung umſchwebt, ſobald es durch die Einbildungskraft innerlich geſetzt iſt (vergl. §. 388), und die natürlich nicht verſchwindet, ſondern wächst, wenn ſich dieſer Act zur Phantaſie ſteigert. Es iſt zu §. 388 geſagt, die Vergeiſtigung bemächtige ſich in dem Momente, wo das Angeſchaute zum innern Bilde wird, obwohl es qualitativ noch nicht zum ſchönen umgeſchaffen ſei, ſozuſagen erſt der Umriſſe und mache ſie erzittern, in unendlichen Wiederhall des ſubjectiven Gefühls verſchweben, es iſt an die grenzenloſe Geiſtergewalt des Furchtbaren erinnert, das wir genöthigt werden uns vorzuſtellen, während wir es nicht ſehen. Wir kommen an ſeinem Orte darauf zurück, wie der Dichtkunſt die beſondern Wirkungen, die in dieſen Zuſammenhang gehören, erſt wahrhaft zu Gebot ſtehen. Die Geiſtigkeit des einzelnen Zuges im poetiſchen Bilde iſt aber zugleich ein Theil der geiſtigen Durchſichtigkeit, der in dieſer Kunſt wie in keiner andern das Ganze durchdringt. Sie betont mit jedem Strich ihres Gemäldes nachdrücklicher, als die übrigen Künſte, die ideale Einheit, welcher alle Theile deſſelben dienen. Der Ausdruck herrſcht hier ähnlich wie in der Malerei, aber auf höherer Stufe, daher intenſiver über die Form. Iſolirt ſich ein Theil des Kunſtwerks und dient nicht der Idee, ſo iſt das Weſen dieſer Kunſt noch ſchuldhafter verletzt, als wenn ebendieß in der bildenden geſchieht, denn ihre Geſtalten ſind geiſtig ſchwebend und flüſſig, das Beziehungsvolle iſt ihr Element. Nun offenbart das Schöne in der beſtimmten Idee die abſolute Idee (§. 15); indem es ein Individuum zeigt, das ganz Individuum iſt und doch ganz ſeiner Gattung entſpricht, alle Gattungen und deren Individuen aber Glieder des Einen Weltganzen

Digitized by Google

ſind, ſo öffnet es den Blick in eine Welt, welche überall vollkommen iſt, und faßt in ſeinen Ring, ſei er klein oder groß, das All. Die Unendlichkeit des ächten Kunſtwerks iſt daher zugleich Totalität; hat aber keine Kunſt ſo intenſiven Charakter der Unendlichkeit wie die Poeſie, ſo entfaltet auch keine im engen Raum des Einzelnen ſo vernehmbar das Ganze der Welt, der Menſchheit und ihres Schickſals, der Natur in ihrer unendlichen Sympathie mit der Menſchenwelt, keine vermag uns ſo entſchieden „in einen Mittelpunct zu ſtellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen in's Unendliche ausgehen“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30). Es iſt das Herrliche an einem Kinde, daß es noch ganz als bloße Möglichkeit, daher als unendliche Möglichkeit erſcheint; die männlichſte, activſte Kunſtform verleiht ihren Gebilden bei aller Kraft der Begrenzung dieſe Grenzenloſigkeit der Perſpective und erhebt den einfachſten Fall zum Weltbilde. Hemſterhuis beſtimmt das Schöne als das, was die größte Ideenzahl in der kleinſten Zeit gewährt; damit iſt nicht ſein Weſen, aber ein nothwendiges Merkmal ſeines Weſens ausgeſprochen und der Poeſie kommt im höchſten Grade dieſes Merkmal zu. Ueber Homer's, Shakespeare's, Göthe's Geſtaltungen meint man ein wunderbares Zittern myſtiſcher Luftwellen wahrzunehmen, Zauberfäden, die von dem klar Begrenzten in das Unendliche hinauslaufen, es iſt eine Ausſicht, wie von einem feſten Puncte auf das Meer; es ſcheint alles Große, ewig Wahre herzuſchweben, um ſich in den geſchloſſenen Kreis des Gedichts zu fangen und wieder hinauszurinnen in alle Weite. Es iſt nur dieſer Menſch, dieſe Gruppe von Menſchen, dieſe Natur umher, und man ruft doch aus: ſo iſt der Menſch! das ſind des Menſchen Kräfte, das die Wechſelwirkung mit der Natur! Oder es iſt ſogar nur ein Baum, Fluß, Berg, ein Thier und doch knüpft ſich Ahnung des ganzen Daſeins und der Geſchicke der Seele und der wechſelnden Menſchengeſchlechter daran. Das ächte Dichtwerk iſt auch daher nie zu Ende zu erklären; ein ſolcher Baum mag geſchüttelt werden, ſo oft man will, er ſpendet immer neue Früchte. Ein Vorhang ſchließt den Hintergrund der Scene ab, aber er bewegt ſich geiſterhaft und man meint ein Flüſtern hinter ihm zu vernehmen von wunderbaren Stimmen. Der Maler wird einen Fluß ſo behandeln, daß man ſeine Kühle zu fühlen, ſein Rauſchen zu vernehmen glaubt, daß man im Wechſelſpiel ſeines Spiegels mit Luft und Himmel ein Bild der menſchlichen Seele ahnt, aber Göthe im „Fiſcher“ und E. Mörike in „Mein Fluß“ *ſagen* es, leihen der Ahnung das Wort.

Die Perſönlichkeit des Dichters wird von dieſem Charakter der Poeſie das Gepräge tragen. Den Naturen, die für die bildenden Künſte organiſirt ſind, theilt ſich etwas von der Ausſchließlichkeit ihres Materials mit und der Beruf, den Inhalt wortlos in daſſelbe zu verſenken, iſt von einer gewiſſen relativen Unbewußtheit begleitet; der Muſiker löst dem Inhalt die

Digitized by Google

Zunge, aber ſo ganz in der Weiſe der Innerlichkeit der Empfindung, daß er gerade noch unbewußter erſcheint, als namentlich die Maler-Natur, die hellblickendſte und am meiſten geſchüttelte in der Gruppe der bildenden Künſtler. Der Dichter aber wird ſich zu andern Künſtlern verhalten wie (in allem tiefen Unterſchiede) der Philoſoph zu den Männern der Fachwiſſenſchaften, vor ihm liegt das Leben enthüllt, er hat das Räthſel gefunden. Die geiſtige Gelöstheit, durch die er ſich auszeichnet, hat ihre negative Grundlage in der ungleich leichtern Beherrſchung des Vehikels, das an die Stelle des Materials getreten iſt: der Dichter iſt weniger, als jeder andere Künſtler, Handwerker, der Geiſt hat daher wirklich auch weit mehr ſeine Zeit frei für ſinnendes Umſchauen und Durchdringen der Dinge. Der poſitive Grund aber liegt in dem Weſen ſeiner Kunſt, wie es aufgezeigt iſt.

§. 838.

Die Poeſie iſt aber als die ſubjectiv-objective Kunſtform auch die Totalität der andern Künſte. Auf der einen Seite hat ſie (vgl. §. 834 u. 835) das Reich der bildenden Künſte im Beſitze: ſie bildet nicht nur ihr Verfahren nach, ſondern umfaßt überhaupt ihre Gegenſtände, und zwar, wie keine von ihnen, in unbeſchränkter Ausdehnung, ſo daß ſie die ganze ſichtbare Welt vor dem innern Auge ausbreitet. Dazu kommt noch, daß der Dichter auch Taſtſinn, Geruch und Geſchmack (vergl. §. 71) bedingter Weiſe in Wirkung ſetzen kann.

Es iſt jetzt näher zu beſtimmen, wie die Poeſie den Gegenſatz der Künſte, der objectiven, bildenden, und der ſubjectiven, ſtimmenden Hauptform ſo aufhebt, daß ſie in ſich vereinigt, was jede derſelben vor der andern voraus hat, und ſo als die Kunſt der Künſte ſich darſtellt. Dabei iſt von der Wiederaufnahme des Prinzipes der bildenden Kunſt auszugehen, denn es iſt eine ebenſo weſentliche, als vielfach, namentlich in der modernen Zeit, verkannte Grundbeſtimmung, daß der Dichter das Innere, das er darſtellen will, in Geſtalten niederlegen, dieſe als Träger deſſelben vorführen muß. Wer dem innern Auge nichts gibt, wer ihm nicht zeichnen kann, iſt kein Dichter. Das iſt die μιμησις der Alten: objective Darſtellung; dadurch iſt der Künſtler ποιητής. „Jeden, der im Stande iſt, ſeinen Empfindungszuſtand in ein Object zu legen, ſo daß dieſes Object mich nöthigt, in jenen Empfindungszuſtand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher," dieſes Wort Schiller's (Briefwechſel mit Göthe Th. 6. S. 35), das wir zu §. 392, 1. in weiterer Bedeutung ſchon angeführt haben, gilt hier natürlich in ſeiner engſten. Mancher hält ſich für einen Dichter, weil er ein paar Gefühle in Verſe

Digitized by Google

gebracht hat, während er unfähig wäre, das einfachſte Object, einen Trupp Bauernburſche, Muſikanten, Zigeuner u. dergl. lebenswahr zu zeichnen. Man berufe ſich gegen unſere Grundforderung nicht auf die lyriſche Dichtkunſt. Es wird ſeines Orts gezeigt werden, daß ihr ſubjectiver Charakter keinen Einwand gegen dieſelbe begründet; vorläufig darf als unbezweifelt vorausgeſetzt werden, daß die zwei Gattungen, die ein umfaſſendes Weltbild in handelnden und leidenden Charakteren objectiv niederlegen, das Weſen der Poeſie vollkommener ausſprechen, daß aber auch die lyriſche Dichtung eine gewiſſe Objectivität, eine Situation, hervortretendes Bild einer Perſönlichkeit fordert. Wir ziehen nur das Reſultat aus §. 834 und 835, wenn wir nun aufſtellen, daß der Standpunct der bildenden Kunſt in der Poeſie wiederkehrt. Im Allgemeinen hat das Wort des Simonides, die Dichtkunſt ſei eine redende Malerei, ſeine Wahrheit. Die dunkle Halle, worin ſich die Kunſt als Muſik von der Zerſtreuung des Sichtbaren tief in ſich ſammelte, thut ſich wieder auf, die Welt liegt im hellen Sonnenſchein ausgebreitet wieder vor dem Auge, aber nur vor dem der innern Vorſtellung. Zunächſt hat dieſe Erneuerung der bildenden Kunſt den Sinn, daß der Dichter das Verfahren der bildenden Künſte eigentlich nachahmen, ein Bild ihres ſpezifiſchen Werkes geben kann: Paläſte vor uns aufbauen, Bildwerke, Gemälde, ſchöne Gärten, gymnaſtiſches Spiel uns vorführen. Es darf nur an die herrlichen Beiſpiele im Homer erinnert werden. Ungleich weſentlicher jedoch, als dieſes Nachbilden, iſt das verwandte freie Bilden an demſelben Stoffe. Dem Dichter ſteht der Wechſel der verſchiedenen *Auffaſſungen* der bildenden Künſte zu Gebot und er wird bald dieſe, bald jene in Anwendung bringen: er nöthigt uns, bald mit meſſendem, bald mit taſtendem, bald mit maleriſchem Auge zu ſehen. So kann er z. B. Erd- und Bergformen vor unſerem innern Auge entweder mehr ſo aufbauen, daß unſer Gefühl für Maſſenverhältniſſe befriedigt wird, oder er kann ihre ſanften Wölbungen, Sättel, Falten, überhaupt das Bewegtere ihrer Formen dem in das Auge übergetragenen Taſten vergegenwärtigen, oder endlich dieſe Auffaſſungsweiſen ganz in eine Licht- und Farbenwirkung ſtimmungsvoll auflöſen. Es gibt menſchliche Geſtalten, welche nur dem Bildhauer, andere, welche nur dem Maler günſtigen Stoff bieten; der Dichter, der beides zugleich iſt, hat die Mittel, ſowohl die einen, als die andern, der entſprechenden Art der Anſchauung lebendig entgegenzubringen. Die ächte Poeſie iſt im Vergegenwärtigen ſo ſtark, daß wir meinen, ihre Geſtalten greifen zu können; Homer's Gebilde leuchten in vollkommen plaſtiſcher Beſtimmtheit der Formen und Umriſſe, Shakeſpeare's Charaktere wandeln in maleriſcher Beleuchtung ſo nahe zu uns her, daß wir jeden Zug ſehen können. Zu genau darf es mit dieſem Eindruck allerdings nicht genommen werden, wie ſich anderswo zeigen wird, die Energie ſeines Scheins iſt aber eine vollſtändige.

Digitized by Google

Wir faſſen hier bereits auch den Umfang des Darſtellbaren in's Auge, ohne jedoch diejenige Seite der Erweiterung noch zu berückſichtigen, welche ſich aus der Vereinigung mit der Grundform der Muſik ergibt, obwohl darauf bereits hier Rückſicht zu nehmen iſt, daß die Gebilde des Dichters Bewegung haben, die des bildenden Künſtlers nicht. Der Dichter umfaßt denn nicht nur dieſelben Stoffe wie dieſer, ſondern auch in unbeſchränkter Ausdehnung. Das ganze Gebiet des Sichtbaren iſt ihm aufgeſchloſſen, auch die Grenzen, welche der Malerei noch geſteckt ſind (vergl. §. 678 ff., abgeſehen von der Beziehung auf das Häßliche, welche hier noch nicht aufzunehmen iſt). Was naturſchön iſt, aber nicht nachgeahmt werden kann, weil es zu momentan, zu unmittelbar, zu außergewöhnlich, zu unerreichbar blendend erſcheint: er kann es uns vorzaubern und er darf es, denn er wetteifert ja nicht in wirklicher Farbe mit der Intenſität der Naturfarben, er gibt dem Momentanen und ganz Unmittelbaren (wie Baumblüthen und erſtes Frühlingsgrün), dem Außergewöhnlichen, Einzigen eine ausgeſprochene Beziehung auf inneres Leben, die ihm ewige Bedeutung ſichert, er „läßt den Sturm zu Leidenſchaften wüthen, das Abendroth in ernſtem Sinne glüh'n.“ Auch das Kleinſte iſt ihm nicht undarſtellbar, er mag Inſektenſchwärme durch die Luft ſpielen laſſen, mit denen ſich der Pinſel des Malers nicht befaſſen kann, u. dgl. Es iſt namentlich nicht zu überſehen, daß er ſelbſt Solches, was an ſich dem äußern Auge ſichtbar, aber verdeckt iſt, dem innern vorführen, daß er uns z. B. den dunkeln Meeresgrund mit ſeinen Ungeheuern ſchildern kann. In der Poeſie iſt auch das Dichte zugleich durchſichtig. Dieß iſt von den umfaſſendſten Folgen für die Weite und Fülle des Feldes, das der Dichter vor uns ausbreitet: ſeine Bilder decken ſich nicht (Leſſing Laok. Abſchn. 5). Er hat kein beengendes Gedräng im Raume zu ſcheuen, er mag ihn füllen, wie es ihm aus inneren Gründen gut dünkt. Es liegt aber in dieſer Richtung noch ein weiterer ungemeiner Vortheil. Durch ihre Beziehung zum Volksglauben fließt der Kunſt eine Gattung von Geſichts-Erſcheinungen zu, welche ſichtbar unſichtbar genannt werden können und von der gewaltigſten Wirkung ſind: Götter- und Geiſter-Erſcheinungen. Dieſe Weſen ſollen bald nur von denjenigen innerlich geſehen werden, an die ſich der Künſtler wendet, bald äußerlich von einigen der Perſonen, die er im Kunſtwerke vorführt, von andern nicht (wie Banquo's Geiſt im Makbeth und des Königs im Hamlet), bald von allen, immer aber nur ſo, daß es ein unbeſtimmtes Sehen, Sehen einer Geſtalt von verſchwebenden Umriſſen iſt. Ueberall iſt hier der Maler in einer übeln Lage: im erſten und zweiten Falle geräth er in den Widerſpruch, eine Erſcheinung ſchlechthin ſichtbar zu machen und doch anzeigen zu ſollen, daß ſie von Niemand oder nicht von Allen geſehen wird. Leſſing zeigt (Laokoon Abſchn. 12), wie derſelbe aus den Grenzen ſeiner Kunſt

Digitized by Google

herausgeht, wenn er ſich hier mit der Wolke hilft, die bei Homer nur die Unſichtbarkeit bedeuten ſoll. Er zeigt aber auch, wie der Maler mit den ungemeinen Größe-Verhältniſſen der Göttergeſtalt in's Gedränge kommt, indem er ihr die übergroßen Dimenſionen nicht geben kann, und er überſieht nur, daß er das an ſich zwar könnte, da ja in der Malerei aller Maaßſtab relativ iſt (§. 649, ₁.), daß aber doch dieſe Freiheit nicht ſchrankenlos benützt werden kann, weil im vorliegenden Falle durch die räumliche Fixirung ſo ungleicher Größenverhältniſſe die Helden zu klein erſchienen. Hier zeigt ſich alſo, daß doch erſt die Poeſie auch in der Darſtellung jeder Größe ganz frei ſich bewegt. Aber noch mehr: die Größe des Götter- und Geiſterleibes wächst für die Phantaſie zu einer unendlichen an, dem äußern Auge iſt ſie begrenzt, richtiger: dem deutlich ſehenden äußern Auge. Solches unbeſtimmtes Sehen kann nun der Maler ſchwer ausdrücken, denn ſo dämmernd und in Helldunkel verſchwimmend er ſein Object geben will, es hat doch zu viel Beſtimmtheit, um den Abgrund von Staunen zu öffnen, den nur die Phantaſie ohne die äußern Sinne kennt. Endlich genießt der Dichter noch einen beſondern Vortheil, der in der Anm. zu §. 837 ſchon berührt wurde, wo von dem Charakter der Unendlichkeit die Rede war, der dem innern Bild eigen iſt: er kann Handlungen ſo ſchildern, daß wir wiſſen, ſie geſchehen jetzt, daß ſie uns aber zugleich verhüllt ſind, im Dunkel vor ſich gehen, oder ſo, daß Perſonen im Gedichte ſelbſt darum wiſſen, ſie aus andeutenden Zeichen errathen, ſie ſich vorſtellen, aber ohne ſie zu ſehen. Hier ergeben ſich denn dieſelben ungeheuern Wirkungen, wie durch das halbdeutlich geſehene Wunderbare. Welche Hölle gräßlicher Entſcheidung liegt in den Worten der Lady Makbeth: jetzt iſt er d'ran! Der Maler mag wohl einen Lord Leiceſter darſtellen, wie er verdammt iſt, Moment für Moment den Hinrichtungs-Act der Maria Stuart ſich zu vergegenwärtigen, man mag ihm den furchtbaren Vorgang in ſeinem Innern anſehen, aber wie ganz anders wirkt die Scene, wenn der Dichter durch ſeine Mittel uns zwingt, mit Leiceſter aus den dumpfen Lauten, die er vernimmt, uns das Bild des Gräßlichen zu erzeugen, das ungeſehen von unſerem phyſiſchen, wohl geſehen von unſerem geiſtigen Auge vor ſich geht! — Das ſind denn lauter Vortheile, die Leſſing wohl berechtigten, (Laok. Abſchn. 14) zu ſagen: müßte, ſo lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre deſſelben auch die Sphäre meines innern Auges ſein, ſo würde ich, um von dieſer Einſchränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verluſt des erſtern legen.

Schließlich iſt nicht zu überſehen, daß der Dichter auch jene ſtoffartigeren Sinne, die auf unmittelbarer Berührung, chemiſcher Auflöſung der Körper beruhen, in Wirkung ſetzen kann und darf, da er ja an die ganze innerlich geſetzte Sinnlichkeit ſich wendet. Dieſe Sinne liegen allerdings ſchon dem Charakter des Gehöres näher, zu dem wir erſt übergehen; ihre

Digitized by Google

Eindrücke gleichen den toniſchen darin, daß die Sprache eigentlich keine Worte für ſie hat, allein der Dichter kann das Object nennen und darauf geſtützt genügen die unzulänglichen Sprachmittel, uns die dunkeln, aber ſtark ergreifenden Wahrnehmungen dieſer Art zu vergegenwärtigen. Allerdings darf er ſie nur ungleich untergeordneter, als die Vergegenwärtigung von Tönen, ungleich mehr nur als Beigabe des Sichtbaren in uns hervorrufen, es bleibt daher bei dem Satze §. 834 Anm., daß die Poeſie eigentlich kein neues Erſcheinungsgebiet erobert, daß er ſie aber nicht zu ſcheuen hat, daß ſie im Gegentheil bedeutende äſthetiſche Hebel für ihn werden können, iſt ſchon in der Anm. zu §. 71 berührt; er wird ſie wie eine tiefe Symbolik mit menſchlichen Stimmungen in geheimnißvolle Verbindung ſetzen, Aufregungen der bedeutendſten Art aus ihnen entſpringen laſſen.

§. 839.

Auf der andern Seite hat die Dichtkunſt mit der Muſik durch ihr 1.
Vehikel, die Sprache, überhaupt die Form der reinen Bewegung, des Geiſteslebens, die Zeitform gemein. Sie wendet ſich nun mit dieſer Form zunächſt, 2.
wie jene, an das Gefühl, indem ſie nicht nur muſikaliſche Kunſtwerke für das innerlich geſetzte Gehör irgendwie nachzubilden vermag, ſondern, was ungleich wichtiger iſt, indem ſie mit der Tonkunſt den Inhalt theilt und mit ihrem eigenen Mittel, in gewiſſer Beziehung ſogar umfangreicher, Stimmungen darſtellt. Sie hat aber überhaupt das Gebiet der bildenden Kunſt, das Sichtbare, mit dem der Muſik, der innern Welt, ſo zu vereinigen und die unmittelbare Herkunft von der letztern ſo zu bethätigen, daß alle ihre Gebilde durchaus empfunden ſind, daß ſie dadurch lebendiges Gefühl der Zuſtände mittheilt.
Endlich gibt ſie gemäß dieſer nahen Verwandtſchaft und um nicht alle äußere 3.
Sinnenwirkung zu opfern, ihrem Vehikel, der Sprache, eine der Tonkunſt verwandte, urſprünglich für muſikaliſchen Vortrag wirklich beſtimmte, rhythmiſche Form.

1. Zunächſt iſt vom Unterſchiede zwiſchen dem muſikaliſchen und dem zum Wort articulirten Ton abzuſehen und beſtimmt hervorzuheben, daß die Poeſie mit der Muſik die Form des Nacheinander, die Zeitform, alſo die des pſychiſchen Lebens theilt. Der Boden des Geiſtes iſt erreicht und wird nicht wieder verlaſſen, ſondern in die Tiefe bearbeitet. Es iſt aber hier, wo es eben auf die Vereinigung der Wirkungen des Nacheinander mit denen des Nebeneinander ankommt, dieſe Beſtimmung genauer anzuſehen. Der Geiſt iſt keineswegs blos eine Bewegung im Nacheinander, ſondern er iſt zugleich die innerlich gewordene Raumwelt, innerliches Anſchauen des Nebeneinander, alſo des Gleichzeitigen. Es iſt falſch, wenn man ſagt, der Geiſt

Digitized by Google

könne nicht mehrere Vorſtellungen gleichzeitig vollziehen. Als Phantaſie breitet er ein Bild vor ſich aus, das viele Bilder in ſich ſchließt, ſeine Gefühle ſind concrete Einheiten, als Denken faßt er einen Umkreis von Gedanken in Einem zuſammen. Aber Alles, was er innerlich ſchaut, fühlt und denkt, bewegt ſich im ſtetigen Fluſſe der Zeit. Der Geiſt iſt zeitloſe Idealität, in Zeitform ſich äußernd, dieſe iſt der Pulsſchlag, der Perpendikel ſeiner Ewigkeit. So kann er denn das, was er gleichzeitig in ſich zuſammenfaßt, nicht anders, als in der Form des Nacheinander darſtellen, wenn er nicht ſeine Grundform freiwillig aufgeben und ſein Inneres in feſtem Körper nachgebildet in den Raum ſtellen will. Die Muſik führt gleichzeitige Unterſchiede des Gefühls im Nacheinander der Zeit vor, indem ſie ſich zur Harmonie ausbildet. Die Poeſie kann mit dem Vehikel der Sprache nicht ebenſo verfahren, denn es können nicht Mehrere zugleich gehört oder geleſen werden, ſie gibt aber in Einem Momente der Phantaſie eine räumliche und geiſtige Vielheit, freilich nicht, ohne in Schwierigkeiten und Incongruenzen zu gerathen, indem ſie dieſe Vielheit ſucceſſiv fortführt. Davon wird ſeines Orts die Rede ſein; jetzt iſt zunächſt die Verwandtſchaft zwiſchen Muſik und Poeſie weiter zu verfolgen.

2. Wie das Bewußtſein überhaupt die Erinnerung des Gefühls bewahrt und von ihm begleitet wird, ſo muß die Kunſtform, die den Uebergang vom Einen zum Andern vollzieht, das Element, aus dem ſie (logiſch, doch in gewiſſem Sinn auch hiſtoriſch) herkommt, feſthalten und kundgeben. Es ſind aber die Momente, worin dieß innige Band, dieſe Rückweiſung auf den mütterlichen Schooß ſich ausſpricht, wohl zu unterſcheiden. Für's Erſte findet, ähnlich wie bei der geiſtigen Erneuerung der Wirkungen der bildenden Kunſt, ein eigentliches Nachahmen der Leiſtungen Statt: die Dichtkunſt kann bis auf einen gewiſſen Grad dem innerlichen Gehöre durch Worte Charakter und Gang von Tonwerken vergegenwärtigen; ſie kann es, ſofern dem Gefühle das Bewußtſein (§. 748), die Vorſtellung beſtimmter Objecte (§. 749), das Denken und die Willenserregung (§. 756) immer unmittelbar nahe liegt, ſie kann es aber doch nur in ganz entfernter und ſchwankender Andeutung, indem das Innerſte des ſpezifiſch für ſich auftretenden Gefühls niemals in Worte zu faſſen iſt. Nur das Allgemeinſte einer Stimmung, wie ſie in einer Melodie liegt, kann ausgeſprochen werden, wie tief und ahnungsvoll aber, dafür gibt Shakespeare ein Beiſpiel in den Worten des Herzogs in „Was ihr wollt“:

Die Weiſe noch einmal! — ſie ſtarb ſo hin;
O ſie beſchlich mein Ohr dem Weſte gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte ſtiehlt und gibt. —

Digitized by Google

Zu größerer Beſtimmtheit bringt es natürlich die Poeſie, wenn ſie dieß ungenügende Andeuten durch das Bild der Wirkung einer beſtimmten Muſik ergänzt, wie Homer, wo er von Demodokos erzählt, der Dichter der Gudrun, wenn er ſchildert, wie bei Horands Geſang die Vögel ſchweigen, die Fiſche im Waſſer ſtille halten. Dieß ganze Moment bleibt aber ein ſehr untergeordnetes; ungleich weſentlicher iſt das andere, daß die Poeſie einfach durch ſich ſelbſt die Welt der Stimmungen darſtellt. Der §. ſagt: „nach einer Seite ſogar umfangreicher, als die Muſik"; dieß erklärt ſich aus dem, was über das Verhältniß von Vocal- und Inſtrumentalmuſik (§. 764) mit Rückbeziehung auf das Verhältniß zwiſchen Gefühl und Bewußtſein (§. 748) geſagt iſt: das Reich der Gefühlszuſtände wird viel umfaſſender geöffnet, wenn das Wort die Objecte nennt, auf welche das Gefühl bezogen iſt. Es iſt aber an der erſtern Stelle auch gezeigt, wie durch dieſe hülfreiche Anlehnung für die Muſik doch eine Incongruenz entſteht, wie ſie ſich des Textes ebenſoſehr erwehrt, als an ihn anſchmiegt; verhält ſich dieß ſo in jenem Gebiete, wo der Dichter ganz nach den Zwecken des Muſikers ſich richtet und die Poeſie in ſeinem Text als ſolche nur geringen Anſpruch macht, ſo wird ſich im eigenen Felde der Dichtkunſt die Sache anders wenden: in allen ſpeziellen Schilderungen des Stimmungslebens wird, indem das Wort dem Gefühle durchaus Beziehung auf Objecte gibt, dieſes in einem gewiſſen Sinne vielſeitiger erſchöpft, aber auch aus ſeinem Elemente gehoben und zum bloßen Begleiter anderer Kräfte, zur bloßen Atmoſphäre, worin beſtimmter Inhalt, Sichtbares, Vergegenwärtigung wirklich genannter Affecte, Entſchlüſſe, Handlungen ſich geſtaltet. Nur darf dieß Element, dieſe Atmoſphäre darum keineswegs zu einer bloßen Nebenſache werden, und dieß führt auf das dritte Moment, das Weſentliche, den Mittelpunct. Nicht nur nämlich, wo es ſich ſpeziell von Schilderung einzelner Gefühlszuſtände handelt, ſondern überhaupt und immer ſoll Alles in der Poeſie ſtimmungsvoll ſein. Wir haben ja geſehen, daß das Gefühl die lebendige Mitte des Geiſteslebens iſt, woraus alles Beſtimmte hervorgeht, worein es wieder einſinkt, worin es erſt zum innerſten Eigenthum des Subjects wird, woraus es wieder auftaucht, wie aber das Gefühl nicht verſchwindet, wenn das Beſtimmte, Bewußte aus ihm ſich ausgeſchieden hat, ſondern es als innige Erinnerung ſeines Urſprungs begleitet. Dieß gilt nun ganz von der Poeſie als der Kunſt der Darſtellung des bewußten Lebens in Phantaſieform. Was nicht empfunden iſt, hat kein Leben, keine Wahrheit. Alles ächt Poetiſche iſt durchaus in Empfindung getaucht; es ſind wahrnehmbare Wellen, warme Strömungen, welche das ganze Gebild umweben, es iſt ein beſtimmter Duft, der Niemand entgeht, welcher Sinn hat. Wie viele Poeſie iſt freilich geruchlos! Ein großer Theil der poetiſchen Literatur, namentlich der neueren, fällt ſchon durch dieſen einfachen Maaß-

Digitized by Google

ſtab in das Nichts. Man kann ſagen, daß in der zum vorh. §. angeführten Schiller'ſchen Definition des Dichters nach ihrem erſten Theile: „Empfindungszuſtand“ die Poeſie nicht genug von der Muſik unterſchieden ſei; man könnte ebendaſſelbe dem Worte Göthe's vorwerfen: „lebendiges Gefühl der Zuſtände und die Fähigkeit, es auszudrücken, macht den Dichter“; man könnte darauf erwiedern, daß hier unter „Zuſtände“ wohl das Ganze der Situationen, das Gefühl ſammt den Dingen und Gedanken verſtanden ſei; allein daran liegt hier wenig, ſondern mit gutem Grund haben die beiden großen Dichter unſerer Nation einmal recht und ganz betonen wollen, daß alles Aufzeigen der Dinge in der Poeſie null ſei, wenn es nicht jedem Gemüthe die Innigkeit urſprünglicher Empfindung mittheile zum Zeugniß, daß es daraus hervorgegangen. Daher iſt in ſeiner Einfachheit doch ſo bedeutend, was Göthe von Shakespeare geſagt hat: bei ihm erfahre man, wie den Menſchen zu Muthe ſei. — Wir können nun das Weſen der Dichtkunſt, wie ſich in ihr die bildende Kunſt und Muſik wiederholt und vereinigt, dahin beſtimmen: die Dichtkunſt iſt empfundene und empfindende Geſtalt. Der Mangel dieſer Beſtimmung wird ſich zeigen und heben. — Nahe liegt es übrigens, ſchon hier den Schluß zu ziehen, daß die jetzt hervorgeſtellte Seite der Dichtkunſt ihr beſonderes Recht in einem eigenen Zweige zur Geltung bringen werde. Zum vorh. §. wurde dieſer Zweig vorläufig erwähnt, um einem Einwande gegen die Forderung objectiver Bildlichkeit zu begegnen; der gegenwärtige Zuſammenhang weist poſitiv auf ihn hin, doch iſt dieß erſt aufzunehmen, wenn wir zur Eintheilung der Poeſie in ihre Gebiete übergehen.

2. Vom Rhythmiſchen, — worunter alle Formen der gebundenen Rede begriffen werden, — nehmen wir hier vorerſt nur die allgemeinſte Bedeutung, die innere Begründung im Zuſammenhange zwiſchen Poeſie und Muſik auf. Wenn alles Dichten vom Gefühl ausgeht und, wie es immer zum Objectiven fortgehen mag, im Gefühle bleibt, ſo folgt von ſelbſt, daß die poetiſche Stimmung zugleich eine Nervenſtimmung iſt, welche den Keim und Grund zu gewiſſen formalen Ordnungen, die ſich im Darſtellungsmittel niederlegen, auf ähnliche Weiſe mit ſich führen wird, wie die muſikaliſche. Es leuchtet freilich auch ſogleich ein, daß eine andere Formenwelt in dem articulirten Tone ſich entwickeln muß, der nur Vehikel iſt, als in dem nicht articulirten Tone, der das Material einer Kunſt bildet, aber dieß hebt die urſprüngliche Verwandtſchaft nicht auf. Es iſt bekannt und oft angeführt, daß gehobene Stimmung ſelbſt Naturen, die ſonſt kein Talent zur Dichtkunſt haben, zu rhythmiſcher Sprache fortreißt; wir dürfen hier ſtatt alles Weiteren auf den erſten Theil der Lehre von der Muſik, auf die Blicke verweiſen, die wir in jenen geheimnißvollen Zuſammenhang zwiſchen Seelenſtimmung und Schwingungsleben der Nerven geworfen haben. Derſelbe wird ſich im

Digitized by Google

Dichter natürlich noch ganz anders, beſtimmter und gemeſſener geltend machen, als im gewöhnlichen Menſchen, der nur einzelne poetiſche Momente hat. Wie er das Bild ſeines Kunſtwerks im Geiſt empfängt, wird auch das entſprechende Versmaaß im innern Gehöre mit anklingen und ſeine Formen ſind ihm keine Feſſel, ſondern wachſen organiſch mit dem Körper der Dichtung. In Wahrheit iſt dieſer Uebergang des Gefühlsſchwungs in die poetiſche Sprache eigentlich eine Reminiſcenz davon, daß das Element der Sprache, der Ton, in einer unmittelbar benachbarten Kunſt überhaupt nicht bloßes Mittel, ſondern Material des Schönen war. Der Dichtkunſt würde, wenn es anders wäre, das letzte Band verloren gehen, das ſie an die eigentliche, äußere, nicht blos innerlich geſetzte Sinnlichkeit knüpft, oder richtiger: das Band, das ſie allerdings unter allen Umſtänden noch an dieſe knüpft (da doch gehört oder geleſen werden muß), verlöre allen Zuſammenhang mit dem Schönen, deſſen Vermittler und Leiter es iſt. Daher iſt urſprünglich alle Poeſie unmittelbar muſikaliſch, das Lied entſteht mit der Melodie und wird anders gar nicht vorgetragen, als in Form des Geſangs mit Begleitung eines Inſtruments. Dieſer innige Zuſammenhang kann allerdings, je mehr die Poeſie ihr eigenes Weſen in den größeren, objectiven Formen ausbildet, nicht fortbeſtehen; der volle Sinnen-Eindruck des muſikaliſchen Vortrags drückt auf die Entwicklung des rein Poetiſchen, ſtört das nöthige Verweilen bei der Beſtimmtheit der innern Anſchauung; daher iſt es natürlich, daß ſolche unmittelbare Einheit beider Künſte ſich in jenen Zweig zurückzieht, deſſen nothwendiges Erwachſen aus dem Verhältniſſe der Poeſie zum Gefühle ſich uns bereits angekündigt hat, in den lyriſchen. Doch iſt ſogleich hinzuzuſetzen, daß auch dieß beſonders enge Verhältniß kein abſolutes iſt und, nachdem das urſprüngliche Band gemeinſchaftlichen Werdens des Textes und der Melodie ſich gelöst hat, das ſtimmungsvollſte Lied für ſich beſtehen kann, ſo daß durch die muſikaliſche Compoſition und den Vortrag etwas zwar innig Verwandtes, aber doch Neues und Anderes hinzukommt. Kurz, die rhythmiſche Form iſt, ohne nothwendigen Zuſammenhang mit eigentlicher Muſik, ein der Poeſie weſentliches Analogon von Muſik im Bau und Gang der gebundenen Sprache. Die Sache hat übrigens noch eine andere Seite, als die, von welcher wir hier ausgegangen ſind und wonach die poetiſche Stimmung den rhythmiſchen Gang und Klang der Sprache von ſelbſt mit ſich führt; neben dieſem Wege von innen nach außen beſteht eine Rückwirkung von außen nach innen: die rhythmiſch gehobene Rede trägt und hält den Dichter auf der Höhe der idealen Stimmung, warnt ihn, wo dieſelbe in's Platte fallen will, und leitet ſie in die äußerſten Spitzen, den einzelnen Ausdruck hinaus. Nur die Oppoſitionsſtellung im Kampfe gegen eine Dichtung, die in der Form aufzugehen drohte, konnte ein relatives Recht haben, im ernſten Drama grundſätzlich die proſaiſche Rede als

Regel einzuführen, und die Vorkämpfer ſelbſt giengen unter Vorgang Leſſing's im Nathan auf die gebundene Form zurück. Eine Vergleichung der erſten und zweiten Bearbeitung von Göthe's Iphigenie gibt die intereſſanteſten Belege für unſern Satz (vgl. Göthe's Iph. auf T. in ihrer erſten Geſtalt herausgeg. v. Ad. Stahr). Im bürgerlichen Luſtſpiel oder nach Shakespeare's Vorgang in komiſchen Scenen, die ſich in das ernſte Drama miſchen, behauptet dagegen die Proſa ihr Recht, eben weil ſie anzeigt, daß hier das Gewöhnliche jene Geltung hat, welche ihm an ſich im Komiſchen gebührt. Die Auflöſung des Epos in den Roman war zugleich ein Uebertritt dieſer Gattung auf den Boden der Realität mit ihren proſaiſchen Bedingungen und ebendaher auch eine Auflöſung der rhythmiſchen Sprache in die Proſa; die Frage über Bedeutung und Berechtigung dieſer Form kann hier noch nicht aufgenommen werden. Ueberall jedoch muß die proſaiſche Rede in der Poeſie wenigſtens durch einen Anklang des Rhythmiſchen, den Numerus, ausdrücken, daß hier geweihter Boden iſt, und ihren Eintritt rechtfertigen. — Es wirkt aber ferner die rhythmiſche Sprachform auf die Thätigkeit des Dichters auch in dem poſitiven Sinne zurück, daß ſie im Einzelnen poetiſche Gedanken in ihm weckt, welche in der Intention des Ganzen noch nicht angelegt waren. Auch hier hat die Muſik-ähnlich gehobene Sprache etwas von der Natur eines Materials: es iſt mehrmals, namentlich in §. 518, ₁. geſagt, daß der Kampf mit dem Materiale auf die Erfindung ſo zurückwirkt, daß er Motive weckt. Wie manche ſchöne Dichterſtelle verdankt ihren Urſprung dem Zwang und Drang eines metriſchen Verhältniſſes, eines Reims!

Was die Perſönlichkeit des Dichters betrifft, ſo iſt ihm durch den weſentlichen Unterſchied zwiſchen dem bloßen Analogon von Muſik in der rhythmiſchen Behandlung der Sprache und der wirklichen Tonkunſt die Strenge und Länge der Schule erſpart, welche der Muſiker, wie der bildende Künſtler bedarf. Dieß iſt ſchon §. 520, Anm. ₂. berührt. Der Dichter braucht überhaupt, da er mit einem wenig widerſtrebenden Vehikel in dem flüchtigen Elemente der Phantaſie arbeitet, ſeiner Kunſt nicht das Ganze ſeiner Lebensbeſtimmung zu widmen, wenn ihm nur Geſchäft, Amt u. ſ. w., dem er daneben ſich widmen mag und das gegen die Verſuchung zu überhitztem Phantaſieleben den heilſamen Widerhalt einer geſunden Trockenheit gibt, die unentbehrliche Muße läßt. Freilich liegt in dieſer größeren Freiheit vom Handwerk auch die ſtärkere Verlockung zum Dilettantismus.

§. 840.

Da aber die Wirkungen der andern Künſte in der Dichtkunſt ſich ſo wiederholen, daß ſie in ein ſchlechthin neues Element verſetzt werden, wodurch allein

Digitized by Google

ihre *Vereinigung* möglich wird, ſo muß ihre Aufnahme auch mit einem großen Verluſte verbunden ſein: das Leben des Gefühls kann entfernt nicht mit der Innigkeit erſchöpft werden, wie in der Muſik, das Sichtbare verliert die Schärfe, Deutlichkeit, geſchloſſene Objectivität, welche ihm die bildende Kunſt gibt, und der Verſuch, dieſen Mangel durch verweilende Ausführung zu heben, geräth, ſowie die Darſtellung des Gleichzeitigen, durch den Widerſpruch mit der Grundform der zeitlichen Fortbewegung in tiefe Schwierigkeiten.

Wenn ſich mit der Innigkeit des Gefühls die Deutlichkeit der Vorſtellung des Sichtbaren verbindet, wenn es nicht mehr in ſeiner Reinheit durch Töne, ſondern vermittelſt *genannter* Objecte ausgeſprochen wird, wenn dieß Tageslicht in ſein Helldunkel fällt, ſo entweicht nothwendig ein gutes Theil ſeines eigenthümlichen Weſens; es bleibt nur warme Dunſthülle, die einen lichten Kern umgibt, welcher von anderer Natur iſt. Daß es nach anderer Seite umfangreicher zur Darſtellung kommt, haben wir im vorh. §. gezeigt, bereits aber auch ausgeſprochen, daß damit ein Verluſt in der Qualität verbunden ſein muß. Und doch behält die Poeſie von der Muſik gerade ſo viel bei, um dadurch auch nach anderer Seite einen ſtarken Verluſt zu begründen. Muſikaliſch können wir nämlich ihre Innerlichkeit überhaupt nennen, ihr Weſen, ſofern ſie ſich blos an die innerlich geſetzte Sinnlichkeit wendet: und dadurch wird nun auch die Vorführung des Sichtbaren, wodurch ſie die bildende Kunſt in ſich erneuert, mit einem tiefen Mangel unvermeidlich behaftet. Die innerlich geſetzte Sinnlichkeit, ſofern in ihr der Proceß der Umbildung des Aufgenommenen beginnt, heißt Einbildungskraft. Mit dieſer Hereinziehung in das Innere verliert die Anſchauung nothwendig an Schärfe und Beſtimmtheit, vergl. §. 388, 1. Dieſer Mangel wird auch durch die Phantaſie als die zur Ideal-bildenden Thätigkeit erhobene Einbildung nicht ganz getilgt. Wenn dem reinen Bilde, das ſie im Innern erzeugt, volle Objectivität (§. 391), ſogar ganze ſinnliche Lebendigkeit (§. 398) zuerkannt worden iſt, ſo kann dieß nur relativen Sinn haben; der Objectivität als blos innerem Gegenüberſtellen kommt nicht die Kraft der Unterſcheidung zu, wie dem Gegenſchlage zwiſchen Subject und wirklichem, äußerem Object, dem lebendig ſinnlichen Bilde, das nur innerer Schein iſt, nicht die Deutlichkeit, wie der eigentlichen, realen Erſcheinung. Ebendadurch war ja der Uebergang der Phantaſie in die Kunſt gefordert, welche dem innern Bilde wieder die Objectivität und Deutlichkeit des Naturſchönen verleiht (§. 492, vergl. dazu beſonders §. 510). Die Kunſt ſelbſt aber, nachdem ſie die Hauptformen der Darſtellung in ſinnlichem Materiale durchlaufen hat, kehrt nun auf höherer Stufe zu dem Standpuncte der Phantaſie vor der Kunſt zurück. „Auf höherer Stufe,“ denn der Unterſchied iſt klar: die Phantaſie als Dichtkunſt iſt ja von der Phantaſie,

die noch nicht Kunſt iſt, weſentlich dadurch verſchieden, daß ſie ſich nach außen erſchließt, ſich in einem techniſch durchgeführten Gebilde mittheilt, wogegen das Gebilde der noch nicht künſtleriſch thätigen Phantaſie weſentlich noch ein unreifes iſt; ihr Erzeugniß hat alſo nicht nur Objectivität in dem Sinne, wie das innere Idealbild überhaupt, ſondern die ganz entwickelte Objectivität der Kunſtgeſtaltung; allein es bleibt in dieſer Erſchließung nach außen doch innerlich und muß daher die Unbeſtimmtheit und Undeutlichkeit des Phantaſiebildes, das ſich noch gar nicht erſchloſſen hat, doch in irgend einem Sinne theilen; es hat Körper gewonnen, deſſen Glieder in feſtem Kunſtverhältniß ſtehen, aber dieß iſt ein Körper, aus welchem der Blitz des Gedankens mit einer Beſtimmtheit leuchtet, in welcher diejenige Beſtimmtheit, Compactheit und Schärfe der Umriſſe ſich verzehrt, die dem Werke der bildenden Kunſt eigen iſt. Das vollſtändige, wirkliche Ausbreiten vor dem Auge bleibt der unendliche Vortheil des bildenden Künſtlers vor dem Dichter. Es müſſen nun auch die Incongruenzen ſtärker betont werden, welche ſchon zu §. 839, Anm. 1. berührt ſind. Der Dichter wird der Undeutlichkeit, an welcher ſeine Bilder in Vergleichung mit denen des Malers leiden, durch ein Verweilen bei den einzelnen Zügen abzuhelfen ſtreben. Allein es iſt dieß in Wahrheit kein Verweilen, denn in Zeitform darſtellend rückt er ja fort. Dieſer wichtige Satz iſt hier vorerſt einfach hinzuſtellen, in der Lehre vom Styl aber genauer auseinanderzuſetzen und in ſeine Conſequenzen zu verfolgen. Es handelt ſich jedoch nicht nur von der Deutlichkeit, ſondern auch von der Gleichzeitigkeit. Wenn nämlich Mehreres, was auf weiten Räumen zu gleicher Zeit geſchieht, dargeſtellt werden ſoll, ſo iſt nicht die Vielheit an ſich dem Dichter ein Hinderniß, denn die Phantaſie ſchaut gleichzeitig Vieles und er mag ſein Geſichtsfeld ſtrecken, ſo weit er will, aber die Theile des Vielen bewegen ſich in der Zeitform, ein Geſchehen iſt darzuſtellen und der Dichter kann nur Eine dieſer gleichzeitig laufenden Linien nach der andern verfolgen. Dieß iſt die andere Seite der Beengung, um welche er die freie Weite ſeiner Kunſt erkauft; beide Seiten faſſen ſich zuſammen in dem Widerſpruche des Succeſſiven mit dem Simultanen.

§. 841.

Dieſer Verluſt wird reichlich erſetzt durch das ſchlechthin Neue, was gewonnen iſt. Zunächſt liegt dieß in der Vereinigung des Räumlichen und Zeitlichen: die Dichtkunſt feſſelt nicht einen Moment der Bewegung an das Nebeneinander des Raumes, ſondern ihre Geſtalten bewegen ſich vor dem innern Auge wirklich und ſie führt daher eine Reihe von Momenten vorüber, deren Abſchluß nur der künſtleriſche Zweck beſtimmt. Dieſer weſentliche Fortſchritt vereinigt ſich mit den in §. 838 hervorgehobenen Vortheilen.

Digitized by Google

Ein Theil des großen Vorſprungs der Poeſie, nicht in Eroberung neuer, aber unendlich neuer Erſchöpfung der Erſcheinungsgebiete, worin die andern Künſte ſich bewegen, iſt allerdings ſchon in §. 838 aufgeführt; der Zuwachs an Ausdehnung über alle Art von Inhalt, wurde ſchon dort hervorgehoben, um dann zunächſt die Verluſte auf demſelben Boden nachzuweiſen, hierauf aber nunmehr zu dem abſoluten Gewinn aufzuſteigen, der für dieſe Verluſte entſchädigt. Der quantitative Umfang des Darſtellbaren, von welchem dort die Rede war, iſt denn eine an ſich zwar höchſt bedeutende, verglichen jedoch mit dem unendlichen Gewinne, von dem jetzt die Rede iſt, noch untergeordnete Eroberung. Die Poeſie hat gewonnen eine Einheit des Nebeneinander im Raume und des Nacheinander in der Zeit. Das Werk der bildenden Kunſt feſſelt einen Zeitmoment im Raume, der Zuſchauer löst wohl durch ſeine Phantaſie dieſe Feſſel wieder, indem er ſich aus dem fruchtbaren Momente, den der Künſtler gewählt hat, die vorhergehenden und folgenden entwickelt; er thut dieß aber, obwohl auf Anlaß, doch nicht unter Anleitung des Künſtlers, es iſt alſo zufällig, ob er dieß Vorher und Nachher ſich richtig oder falſch, ſchön oder unſchön vergegenwärtigt und wie weit er es fortführt, ja was das Letztere betrifft, ſo iſt überhaupt gar nicht zu beſtimmen, an welchem Puncte dieſer Reihe ſeine Phantaſie umbiegen und zu der unentwickelten Sammlung von Momenten in Einem entwickelten, die ihm das Kunſtwerk vor Augen ſtellt, zurückkehren ſoll. Man erkennt, daß dieß trotz allem Charakter klarer Abgeſchloſſenheit ein Grundzug von Unreife, Unvollendung iſt, welcher der bildenden Kunſt anhängt. Der Dichter dagegen gibt die Reihe wirklich, er überläßt ſie nicht der ungewiſſen Fähigkeit der allgemeinen Phantaſie, er führt ſie künſtleriſch gebildet an unſerem innern Anſchauen vorüber, beginnt und ſchließt ſie, wo der innere Einheits- und Lebenspunct ſeines Kunſtwerks es verlangt; wir ſehen den Apollo von Belvedere nicht nur, wie er abgeſchoſſen hat und dem Schuſſe triumphirend nachblickt, den Laokoon nicht nur, wie er von den Schlangen umſchnürt in Todesſchmerz aufſtöhnt, ſondern jenen, wie er den Feind erſieht, wie er ſchießt und nachher in ſeiner Götterruhe zurückkehrt, dieſen, wie er die dämoniſchen Thiere mit Grauen erblickt, ſich mit ſeinen Söhnen auf den Altar flüchtet, erfaßt wird und wie er nach den letzten tödtlichen Biſſen mit ihnen, eine tragiſche Leichengruppe, hingeſtreckt liegt. Nun erſt nehme man wieder den rein quantitativen Gewinn hinzu, welcher ſchon in §. 838 hervorgehoben iſt: ebenſo bewegt, wie die Figur oder Gruppe, die je zunächſt den Mittelpunct ſeiner Darſtellung bildet, gibt uns der Dichter Alles mit, was rings dieſe Gruppe umgibt, ſoweit es ihm äſthetiſch beliebt, ſeinen Kreis zu ziehen, und dieß gefüllte Ganze führt er dann zu den weiteren Momenten fort; eine ganze breite Maſſe der verſchiedenſten Gegenſtände in den verſchiedenſten Zuſtänden und Stimmungen kann er vor uns hinführen,

Digitized by Google

einen ganzen, mächtigen Strom, der das unendliche Leben ſpiegelt, wälzt er gewaltig vor unſerem Innern vorüber. Die Schwierigkeiten, denen er nach dem vorh. §. unterliegt, ſind darin keine abſoluten Hinderniſſe, ſie bedingen nur gewiſſe Geſetze des Verfahrens und ein gewiſſes Maaß.

§. 842.

1. **Das Ganze des unendlichen Gewinns erhellt aber in der Verbindung des Inhalts von §. 837 mit §. 841: die alſo bewegte Geſtaltenwelt erſcheint nicht nur allen Sinnen, ſondern dem innern Gehör weſentlich in der Form der Sprache, welche Alles in das volle Bewußtſein erhebt. Mit der geſammten ſichtbaren Welt kommt alſo die geſammte innere zur Darſtellung und zwar ſo, daß jene ſich in dieſe, dieſe aber ſchließlich zur Handlung als dem wahren Ziele der dichteriſchen Weltauffaſſung concentrirt, welche demnach das Schöne**
2. **wahrhaft in der Form der Perſönlichkeit (§. 19) verwirklicht. Die Handlung begreift auch abſtracte Gedanken in ſich und ſolche ſind, wofern ſie nur durch Empfindung und Leidenſchaft mit Veränderungen der Außenwelt in innerem Zuſammenhang ſtehen, von der Dichtkunſt keineswegs ausgeſchloſſen.**

1. Der Dichter zeigt Geſtalten, bewegte Geſtalten und bewegt in einer Reihe von Momenten, wir ſehen ſie, wir hören ſie innerlich. Wir hören ſie aber nicht nur tönen, ſeufzen, lachen, weinen, ſondern auch ſprechen. Der Dichter ſpricht ſelbſt, er erzählt, was ſeine Perſonen ſprechen, er kann ſie auch in der oratio recta ſprechen laſſen. Er ſagt uns, wie ſeine Perſonen das Geheimniß der Welt, alle Berührungen zwiſchen Welt und Menſch auffaſſen, er ſagt uns, wie er ſelbſt es auffaßt, er deutet Alles. Darin erſt vollendet ſich der Begriff der Einheit des Subjectiven und Objectiven in der Dichtkunſt: Alles geht in's Innere, wird zum Innern, wird hier durch die Sprache zu einem Bewußten, und umgekehrt: aller Ausfluß des menſchlichen Innern in der Welt, der zur Darſtellung kommt, wird mit der Ausdrücklichkeit des Worts auf dieſe ſeine Quelle zurückgeführt. Zunächſt iſt alſo klar, daß hiemit erſt die Lichtfackel in das Innere getragen iſt; alle Kunſt ſtellt das Innere dar, entfaltet die Welt, wie ſie der Geiſt beleuchtet, aber wo das Wort fehlt, treten doch nur dämmernd und höchſt unvollſtändig die weiten Gewölbe der unendlichen Innenwelt in's Licht. Was ein Menſchenherz in ſich bewegen, was es thun und leiden kann, in welchen unermeßlichen Weiſen die Welt es anregt, welche Abgründe und Höhen in ihm ſich aufthun, welche unendlichen Kämpfe ſich in ihm entſpinnen, in welchen verwickelten Prozeſſen die Leidenſchaften, die Entſchlüſſe, die Charaktere reifen, welche Empfindungen ganze Maſſen, welche Kräfte die mächtige Wucht des Gemeinlebens beherrſchen, welche Ideen die Geſchichte regieren: Alles wird

Digitized by Google

nun erſt offenbar, weil es ausgeſprochen wird. Dieß Ausſprechen iſt aber immer zugleich das Zuſammenfaſſen der innern und äußern Welt: jene wird eben darum deutlich, weil durch das Wort alle Beziehungen auf dieſe, auf die Objecte, auf die Natur, auf die feſten Formen der Geſellſchaft, des Staats ausgedrückt, alle Seiten der Erſcheinung verwendet werden können, um Seelenbewegungen zum Verſtändniſſe zu bringen. Göthe bezeichnet das Weſen des Dichters, wenn er von Shakespeare rühmt, wie er das Geheimniß des Weltgeiſtes ausplaudert und verräth, wie es heraus muß und ſollten es die Steine verkündigen, wie ſeine Charaktere ihr Herz in der Hand tragen, wie ſie Uhren gleichen, deren durchſichtiges Zifferblatt das ganze innere Triebwerk ſehen ließe. Der Dichter zeigt die Welt, wie ſie ſich ſtetig im Subjecte zum Lichte des Bewußtſeins zuſammenfaßt, die Welt im idealen Einheitspuncte der Perſönlichkeit; er verwirklicht alſo mehr, als jeder andere Künſtler, was der angeführte §. der Metaphyſik des Schönen aufgeſtellt hat: daß alles Schöne perſönlich iſt. Er macht die Welt durchſichtig, man ſieht durch alle Erſcheinung auf den Brennpunct, dem alles Aeußere nur Anreiz, Organ und Stoff ſeiner freien Beſtimmung iſt. Wir haben von der Poeſie bereits geſagt, der Ausdruck herrſche in ihr über die Form, wir haben ebendaſſelbe von der Malerei geſagt, aber auch in dieſer Beziehung wiederholt ſich der Charakter der Malerei in der Poeſie auf höherer Stufe in unendlich intenſiverem Sinne. — Die Auffaſſung der Welt unter dem Standpuncte der ausgeſprochenen Perſönlichkeit führt nun ſchließlich zum Standpuncte der Handlung. Die Perſönlichkeit, mit dem Inhalte der Welt in unendlichen Wechſelwirkungen erfüllt, beſtimmt die Welt durch Denken und Handeln. Das Denken kann als ſolches nicht den herrſchenden Inhalt eines Kunſtwerks bilden, die Erſchließung, die Verwirklichung der Perſönlichkeit muß alſo die Handlung ſein. Die Welt iſt in der Anſchauung der Poeſie weſentlich Wille. In §. 684, ₂. iſt der Malerei ein vorzüglich dramatiſcher Charakter zuerkannt. Dieß im Gegenſatze zu der Sculptur; vergleicht man aber jene Kunſt mit der Poeſie, ſo leuchtet ein, daß dieſe noch eine ganz andere Meiſterinn iſt in der Durchführung der ſtraffen Spannungen, der entſcheidenden Momente, zuckenden Blitze der That. Das iſt die Spitze, in welche ſie das weite und tiefe Bild des innern Lebens zuſammendrängt, das ſie vor uns entfaltet; auf dieſe Spitze ſtellt ſie die Welt; ſie iſt radical, aus der Tiefe der Freiheit läßt ſie die durchgreifenden Acte heranſchwellen, welche den Faden des Gegebenen, die Macht des blos Zuſtändlichen durchſchneiden. Dieſe Stellung der Welt unter den Standpunct des Willens darf natürlich nicht in nackter Einfachheit verſtanden werden; ſie ſchließt z. B. den Zufall nicht aus, nur daß er nicht gilt, als ſofern er vom Willen zum Motiv erhoben wird; es darf ferner nicht blos an einzelne Willens-Acte gedacht werden, ſondern ebenſoſehr an fortdauernde

Folgen von ſolchen, an beſtehende Zuſtände als Product des Gemeinwillens in weit verwickelter Wechſelwirkung mit den Bedingungen der umgebenden Natur u. ſ. w. Ueberhaupt wird die Poeſie verſchiedene Formen treiben, deren eine mittelbarer, die andere unmittelbarer die innere Einheit der Weltanſchauung dieſer Kunſt bis zu ſolcher Straffheit entwickelt, und es iſt das hier erſt Angedeutete in der Lehre von den Zweigen wieder aufzunehmen. — Auch die Perſönlichkeit des Dichters iſt hier noch einmal in's Auge zu faſſen: was zu §. 385, §. 389 Anm. ₂. §. 393, ₂. als Bedingung der Phantaſiethätigkeit überhaupt aufgeſtellt iſt: ein reiches Erfahrungsleben, das gilt ebenfalls mit beſonderem Nachdruck dem Dichter. Da in ſeiner Künſtlerhand alles Leben zum Seelenleben werden, da er die ganze Außenwelt in's Innere führen und wenden ſoll, ſo muß er mit dem ſcharfen Auge der objectiven Anſchauung den lebendigſten Nerv der Theilnahme vereinigen und dieß kann er nicht, ohne in den Strudel des Lebens, das Meer der Leidenſchaften und tiefſten Kämpfe ſelbſt hineingeriſſen zu werden. Weſſen Bruſt das Leben nicht durchwühlt, wer nicht der Menſchheit ganzes Wohl und Wehe erlebt hat, iſt kein Dichter. Es iſt nicht vorausgeſetzt, daß buchſtäblich alles Schwerſte, Aufregendſte erlebt ſei, dem Dichter-Gemüthe kann zum Himmel und zur Hölle werden, was Andere nur leicht anſtreift, aber genug muß erlebt ſein, um ſich in jedes Glied der Kette menſchlicher Erfahrungen lebendig verſetzen zu können. Um ſo ſtärker iſt aber auch die andere Forderung feſtzuhalten: wer aus dem wühlenden Kampfe nicht geſammelt und geläutert hervorgegangen iſt, der iſt auch kein Dichter, denn wir brauchen nicht auf's Neue zu beweiſen, daß das eigene Innere nicht mehr ſtoffartig mit einer Leidenſchaft verwachſen ſein darf, wenn ſie zum künſtleriſchen Stoffe werden ſoll. Shakespeare's Sonette geben einen höchſt merkwürdigen Blick in ein Gemüth, das von furchtbaren Kämpfen durchwühlt iſt, aber ſich mit der ſtrengſten ethiſchen Kraft der Selbſtbeſtimmung daraus emporarbeitet und Verjüngung aus dem trinkt, was Vernichtung drohte; Tieck hat dieß im Dichterleben tiefſinnig verwendet und und durch Zuſammenſtellung mit R. Green und Marlowe dem Erhebungsprozeß Shakespeare's die künſtleriſche Folie gegeben. Ein durchaus normales Bild für den Satz, von dem es ſich hier handelt, iſt auch Göthe's Leben, namentlich die Entſtehung von Werther's Leiden, worauf ſchon in Anm. ₂. zu §. 393 hingewieſen iſt.

₂. Es iſt ausdrücklich hervorzuheben, daß die Dichtkunſt fähig und berechtigt iſt, auch Abſtractes auszuſprechen. Es ſteht dieß nicht in Widerſpruch mit §. 16, welcher ſtrenge die Verwechslung der Idee mit dem abſtracten Begriff ausſchließt, denn dort iſt die Rede vom Mittelpunct eines äſthetiſchen Ganzen, hier von Solchem, was nur als Moment im Verlaufe dieſes Ganzen auftritt. Natürlich muß ein ſolches, an ſich proſaiſches, Moment in ſichtbarem Zuſammenhang von Grund oder Folge mit dem

Digitized by Google

Mittelpuncte, der lebendigen Idee des Dichtwerks ſtehen; ſo können ganz proſaiſche Verhältniſſe, z. B. Rechtsfragen, die furchtbarſten Leidenſchaften, Probleme des Wiſſens die ſchwerſten Gemüthskämpfe hervorrufen, umgekehrt ſittliche Kräfte ſich darin äußern, daß ſie Thaten ausführen, Lebensformen begründen, welche weſentlich proſaiſche Beſtandtheile mit ſich führen, die vom Dichter auseinandergeſetzt werden müſſen, ſie können ihre Fülle und Tiefe im Ausſprechen von allgemeinen Wahrheiten, Sätzen der Weisheit offenbaren, wie der ſchlimme Charakter ſeine Verkehrtheit durch Lüge und Widerſpruch. Ja alles dieß iſt vielmehr nothwendig, wo die Kunſt mit dem Mittel der Sprache das Leben in der Geſammtheit ſeiner Erſcheinungsſeiten darſtellt, und es iſt abermals zu erinnern, was die bildende Kunſt entbehrt, indem ſie alle dieſe Vermittlungen nicht nennen kann. Umfaſſende Kunſtwerke der Poeſie werden, indem ihnen ſo der Dichter unbeſchadet der Objectivität und Concretion ihres äſthetiſchen Lebensſitzes Gedanken in reiner Gedankenform einflechten darf, zu einem Schatze tiefer Wahrheiten; Shakespeare's und Göthe's Werke ſind ganz durchſättigt mit dem Salze der Lebensweisheit. — Wir haben dieſen Punct ſchon berührt in der Lehre vom Erhabenen des Subjects, §. 103; hier, im Gebiete der Poeſie, tritt er erſt in volles und richtiges Licht.

§. 843.

Vor dieſen Mitteln und dieſem Geiſte der Poeſie fallen die Schranken, welche der Einführung des Häßlichen auch im Gebiete der Malerei noch geſetzt ſind, und es bleibt nur die allgemeine äſthetiſche Bedingung übrig, daß ſich daſſelbe in ein Erhabenes oder Komiſches auflöſe. Sie erſchöpft nicht nur dieſe widerſtreitenden Formen, ſondern auch das einfach Schöne in einer Weite und Tiefe wie keine andere Kunſt.

Die Mittel, wodurch die Malerei befähigt iſt, Häßliches äſthetiſch aufzulöſen, erkannten wir in der Vielheit von Erſcheinungen, die ſie in Einem Bilde zu vereinigen vermag und durch die es ihr möglich wird, den an ſich abſtoßenden Eindruck einer Form im Fortgang zu andern, ſchöneren, aufzuheben, ferner in dem fortleitenden, dämpfenden Charakter der Farbe und endlich überhaupt in der Herrſchaft des Ausdrucks über die Form. Die Poeſie beſitzt nicht nur dieſe Mittel, ſondern ungleich mehr. Sie ſchwächt überhaupt und vor Allem die Graßheit der unmittelbaren Erſcheinung des Häßlichen ſchon dadurch, daß ſie es nur der innern Anſchauung vorführt. Mit dem Satze in §. 837 Anm., daß das nur vorgeſtellte Furchtbare unendlich ſtärker wirke, als das wirklich geſchaute („Schrecken der Einbildung ſind furchtbarer, als wirkliche" ſagt Makbeth), ſteht dieſe Wahrheit in keinem

Widerſpruch, denn was durch die Verhüllung vor dem äußern Sinne geſchwächt wird, iſt eben nicht das Furchtbare, ſondern das Häßliche, das zu ſehr als ſolches ſich zu fühlen gibt, um ſich in das Furchtbare poetiſch aufzulöſen, wenn dieſe Schwächung nicht Statt findet. Unter Anderem wird es hiedurch möglich, ſelbſt einen Sinnen-Eindruck zu vergegenwärtigen, in welchem das Häßliche recht eigentlich als ein Eckelhaftes auftritt: den Geſtank; der Dichter kann dieſe apprehenſive Wirkung als Hebel des Furchtbaren (z. B. mephitiſche Dünſte der Flüſſe der Unterwelt, verweſender Leichname) ſo verwenden, daß der Eckel nur ein Mittel iſt, Grauen zu wecken. Er kann aber auch, was den einen Sinn beleidigt, zugleich einem andern zu vernehmen geben, das Uebergewicht des Intereſſes im Sinne des Furchtbaren dieſem zuſchieben und ſo das Häßliche, was jenen verletzt, zu einem bloßen Moment herabſetzen: „wenn Virgil's Laokoon ſchreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig iſt und daß dieſes große Maul häßlich läßt? Genug daß: clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör iſt, mag er doch für das Geſicht ſein, was er will" (Leſſing Laok. Cap. 4). Hier dient alſo dem Dichter die gleichzeitige Verbindung eines Zugs mit andern Zügen; das wichtigſte Auflöſungsmittel aber iſt ihm natürlich das ſucceſſive Fortrücken im Gegenſatze gegen das Fixiren des Moments in der bildenden Kunſt: das Bild, das ſchwebend am innern Sinne vorüberzieht, läßt ſich unendlich leichter in die poſitive anderweitige Wirkung überleiten, die es, an ſich häßlich, hervorrufen ſoll; der Laokoon ſchiene im Marmor unabläßig zu ſchreien, bei dem Dichter ſchreit er nur einen Augenblick (Leſſing a. a. O. Cap. 3); wie aber ein ſolcher weitgeöffneter Mund auf die Leinwand gefeſſelt ſich ausnimmt, kann man an dem gekreuzigten Petrus von Rubens in Köln ſehen. Es iſt ſchon in der Lehre von der Bildnerkunſt gezeigt worden, daß Leſſing Unrecht hat, wenn er der bildenden Kunſt (obwohl er im Allgemeinen natürlich zugibt, daß ſie die Bewegung errathen laſſen, daß ſie Handlungen andeutungsweiſe durch Körper ausdrücken kann), doch das entſchieden Tranſitoriſche verſchließt, vergl. §. 613 und 623; zu dem letztern §. iſt der Satz aufgeſtellt: verboten iſt nicht das Augenblickliche an ſich, ſondern das, deſſen Anblick nur einen Augenblick erträglich iſt. Auch Frauenſtädt (Aeſth. Fragen XIV) weist nach, daß Leſſing hier die Form des dargeſtellten Gegenſtandes und die Natur des Materials, worin dargeſtellt wird, miteinander verwechſelt, indem die Fixirung im dauernden Materiale keineswegs die abgebildete Bewegung in räumliche Dauer verwandelt, alſo z. B. der fliegende Vogel darum, weil ſein Bild auf der Leinwand feſthaftet, keineswegs zu einem ruhenden wird. Nur fehlt er dann ſelbſt gegen die Logik, wenn er ſagt, in der Poeſie werden gewiſſe Darſtellungen, welche nicht wegen ihrer Bewegtheit an ſich, ſondern wegen der grellen Art derſelben aus der Sculptur

Digitized by Google

und Malerei auszuſchließen ſeien, darum möglich, weil dieſe durch das *hörbare*, minder lebhaft und anſchaulich wirkende *Wort* ſchildere; hier verwechſelt er ſelbſt Inhalt und Darſtellungsweiſe; es ſollte heißen: weil die Poeſie vermittelſt des Worts nur auf die Phantaſie, nicht auf die äußere Anſchauung wirke. Darin liegt dann als beſonderes Moment, daß durch jenes Vehikel, deſſen Laut mit dem Dargeſtellten an ſich gar nichts zu ſchaffen hat, auch Gehörs-Eindrücke vergegenwärtigt werden können, und dieß eben iſt der Fall in dem Beiſpiele von Laokoon. Der geöffnete Mund wäre im Marmor oder auf der Leinwand nicht darum häßlich, weil ſchreien momentan, ſondern weil es, für das Auge allein dargeſtellt, ein Momentanes häßlicher Art iſt; der Dichter aber gibt uns nur eine ſchwache Vorſtellung vom offenen Mund und lenkt uns überdieß auf den furchtbaren Laut ab. Uebrigens, nachdem man einer wiſſenſchaftlichen Verwechslung von Inhalt und Darſtellungsmittel gehörig vorgebeugt, hat man dann dennoch nicht zu überſehen, daß der *Zuſchauer* bis zu einem gewiſſen Grade allerdings dieſes auf jenen in ſeinem Gefühl unwillkürlich überträgt, und dieß iſt eben der Fall bei Solchem, was, wenn es mehr, als momentan, iſt, widerlich wird; da meint man denn, es wolle ſich, von der bildenden Kunſt techniſch feſtgehalten, auch wirklich für permanent erklären. Daher bleibt trotz der urſprünglichen Verwechslung Leſſing's Satz richtig, daß der Laokoon im Marmor immer zu ſchreien ſchiene, während der des Dichters nur einen Augenblick ſchreit. — Ein weiteres Mittel, wodurch die Poeſie das Häßliche in erweitertem Umfang einzuführen und aufzulöſen ſich befähigt, iſt die Farbe. Sie theilt es mit der Malerei, es hat aber für ſie, wie für die letztere, nicht nur die Bedeutung eines mildernden Uebermittelns an einen andern Sinn, ſondern einer Eintiefung der ganzen Erſcheinungswelt und einer Dämpfung ihrer Härten durch die Herrſchaft des Ausdrucks über die Form. Der Dichter hat aber durch das Wort noch einen Reichthum von andern Vortheilen, denn er bringt vermittelſt deſſelben eine Summe von Zügen herbei, die ſämmtlich verhindern, daß das Häßliche ſich als ſolches verhärte, und es ſchließlich als Moment in den Fluß der *Handlung* überführen. Leſſing zeigt a. a. O., wie Laokoons Schreien das Störende auch dadurch verliert, daß uns der Dichter ſo viele andere Züge des unglücklichen Prieſters kennen lehrt. Angeſichts ſolcher Freiheit erhellt noch entſchiedener, als bei andern Künſten, daß der Begriff einer bloßen *Zulaſſung* des Häßlichen unzulänglich iſt: die Poeſie kann nicht nur, ſondern ſie will und ſoll das Häßliche erſt in ſeinem ganzen und wahren Weſen in die Kunſt einführen, denn das Häßlche iſt ſchließlich (vgl. §. 108, Anm. 1) das Böſe in ſeiner Erſcheinung und erſt dieſe Kunſt öffnet ja wahrhaft die innere, die ſittliche Welt, welche ohne die Contraſtwirkungen und das Ferment des Böſen gar nicht denkbar iſt. Durch die

Digitized by Google

reichen Mittel des Dichters wird es nun in den tiefen geiſtigen Zuſammenhang geſetzt, der es gleichzeitig verſtärkt und mildert. Es erhält einen eigenthümlichen dämoniſchen Reiz, indem es mit dem Großen und Edeln geheimnißvoll ſich verwickelt und in ſeiner äußerſten Verirrung noch einen verführeriſchen Erinnerungsſchimmer des Schönen auf der Stirne trägt.

Mit der vollen Enthüllung der innern Welt öffnen ſich aber auch erſt alle jene Widerſprüche, durch welche dem Häßlichen ſein Stachel genommen, vielmehr in einen Reiz zum Lachen verwandelt wird, und ein gemalter Falſtaff iſt nicht halb ſo komiſch, als der wandelnde, ſprechende, handelnde, dem wir in das Spiel hineinſehen, das ſeine Genußſucht, ſein Witz und ſein Gewiſſen miteinander treiben wie drei Eimer, die immer ihren Stoff ineinander herüber- und hinübergießen. Die Metaphyſik des Schönen hat gezeigt, daß keine ſeiner Grundformen nach der Seite ſeines Inhaltes ſo entſchieden ein Hergang, ein Verlauf und nach der ſubjectiven Seite ſo prägnant ein Act des Bewußtſeins iſt, wie das Komiſche. Daraus folgt, daß nur diejenige Kunſt, welche wirkliche Bewegung darſtellt und durch die Sprache eine Kunſt des Bewußtſeins iſt, dieſe Welt erſchöpfen kann. Wir haben geſehen, wie die Malerei trotz ihren erweiterten Grenzen im Grunde ſehr zurückhaltend, mäßig im Komiſchen iſt und ſein muß. Der Dichter alſo erſt entfeſſelt alle Geiſter des Humors, er erſt zeigt uns, wie Weisheit und Thorheit, Kraft und Schwäche in den Tiefen des Gemüths miteinander ihr Spiel treiben, und führt dieß Spiel an das Tageslicht der bewegten, ſpringenden Handlung heraus.

Die Grenze des Verzerrten und Tollen liegt daher für den Dichter einzig in dem allgemeinen äſthetiſchen Geſetze, daß es ſich nicht als ſolches verſelbſtändige, ſondern in eine jener contraſtirenden Formen des Schönen überlaufe; es ſteht zwiſchen ihm und dieſem Reichsgeſetze keine Zwiſchen-Inſtanz, er iſt reichs-unmittelbar. Allein auch das einfach Schöne erſcheint in unendlich vertiefter Anmuth, wenn es durch die Kunſt des Bewußtſeins und der Sprache weſentlich als Seelenſchönheit auftritt. Ein Wort kann einen innern Himmel der Liebe, Reinheit, Unſchuld enthüllen, in deſſen Herrlichkeit der bildende Künſtler mit allen ſeinen Mitteln uns ſo nicht blicken laſſen kann; die Seelen-Anmuth einer Margarethe im Fauſt, einer Cordelia, Ophelia, Desdemona iſt dem Griffel und Pinſel unerreichbar.

§. 844.

Hiemit ergibt ſich, daß die Poeſie noch mehr, als die Malerei (vergl. §. 657), auf das Prinzip der indirecten Idealiſirung gewieſen iſt. Dennoch wird dadurch das entgegengeſetzte der directen Idealiſirung weniger, als in jener Kunſt, auf die Seite gedrängt.

Das Häßliche iſt, wie wir geſehen haben, da, wo alle Kunſtmittel vorhanden ſind, es aufzulöſen, nicht blos zugelaſſen, ſondern es wird herbeigerufen, die Kunſt muß es wollen. Das Häßliche iſt nur die Spitze einer Formenwelt, welche in ihren niedrigeren Graden blos abweichend vom rein entwickelten Normaltypus einer Gattung, unregelmäßig u. ſ. w. genannt wird. Es geht nun in der Poeſie der Zug der Auffaſſungsweiſe nothwendig dahin, daß nicht die einzelne Geſtalt im Sinne des Normaltypus ſchön ſei, ſondern das Schöne aus einer Geſammtwirkung entſpringe, worin mehr oder minder unregelmäßige, vom Maaßſtab ihrer Gattung mit mehr oder minder Eigenheit bis zur Empörung des Häßlichen abweichende Erſcheinungen zuſammentreten. Der Grund davon iſt zunächſt ebenderſelbe wie in der Malerei: die Mitaufnahme des die Hauptgeſtalten Umgebenden, die überleitende, dämpfende Farbe, die freie Einführung einer Vielheit von Geſtalten, das Vorwiegen des Ausdrucks über die Form: alles dieß zieht ſo zu ſagen an der einzelnen Geſtalt, lockert die Selbſtändigkeit der äſthetiſchen Geltung, auf, die ihr in der Götterbildenden Plaſtik zukommt, und verändert den feſten Körper des Schönen in ein ergoſſenes Fluidum, ſeinen Buchſtaben in einen Geiſt, der zwiſchen den Zeilen zu leſen iſt. Erwägt man nun, daß in der Poeſie alle jene Momente ſich nicht nur unendlich erweitern, ſondern daß noch das wirkliche Fortrücken, die Zeitform hinzukommt, ſo kann kein Zweifel ſein, daß eine ſo geiſtig bewegte Kunſt die Würze des Umwegs durch das Indirecte dem geraden Wege des Schönen vorzieht. Hier wird der Strahl der Schönheit aus einer Gährung aufblitzen, in welcher die reine Schönheitslinie nicht gefordert iſt, der Gott wird ſeine Marmorſchönheit opfern und wenn tiefe Seelen-Conflicte ſeine Geſtalt zerfurchen, ſo wird das klar geſprochene Wort dieſe Furchen deuten. Der Einzelne wird Glied in der Kette einer Handlung mit weitem, Natur und Geſchichte umfaſſendem Horizonte werden, der Stempel des tief und allſeitig Durcharbeiteten wird ſich daher ſeiner Erſcheinung aufdrücken, wie ſie vor unſerem innern Auge vorüberzieht. Trotzdem wird das Prinzip der directen Idealiſirung von dem der indirecten in der Poeſie nicht nur nicht ſchlechthin unterdrückt ſein, wie ja dieß auch in der Malerei nicht der Fall iſt (vergl. §. 657), ſondern es wird unter der Herrſchaft deſſelben noch ein ungleich größeres Recht fortbehaupten, als in dieſer Kunſt. Zum Beweiſe ziehen wir aus der Geſchichte beider Künſte die einfache Thatſache herbei, daß Homer unzweifelhaft ganz Dichter iſt, während der Malerei der Alten ſpezifiſche Eigenſchaften fehlen, welche zum vollen Begriffe dieſer Kunſt gehören. Das Stylprinzip in beiden iſt hier das direct ideale, die Malerei aber leidet darunter, die Poeſie nicht. Hätte jene das Helldunkel, die Dimenſion der Tiefe, die figurenreichere Compoſition und die Vielſeitigkeit des Ausdrucks entwickelt, wie das innere Weſen der Malerei dahin drängt,

Digitized by Google

ſo hätte ſie charakteriſtiſch, individualiſirend werden müſſen, die Poeſie dagegen entfaltete ihre ſämmtlichen Mittel und konnte doch plaſtiſch ſchön bleiben, ſo daß ein Therſites einſam im Saale der Homeriſchen Statuen wandelt. Es ſcheint auffallend, daß eine Kunſt, in welcher das Salz der Negativität im Verhältniſſe zwiſchen Ausdruck und Form noch um ſo viel ſtärker iſt, als in der Malerei, daß die Poeſie doch in den Grenzen einer prinzipiellen Auffaſſung, welcher dieſe Negativität fremd iſt, auf dem Boden einer einfach ruhigen Harmonie zwiſchen Ausdruck und Form eine ſo viel unzweifelhaftere, den ſpezifiſchen Bedingungen des beſtimmten Kunſtgebiets entſprechende ebenbürtige Welt der Schönheit ſchaffen kann. Es erklärt ſich aber dieſe Erſcheinung einmal daraus, daß in der Poeſie die Farbe kein ſo weſentliches Moment iſt, wie in der Malerei, daß jene vielmehr leichter, als dieſe, dem Formgefühle wieder ein gewiſſes Uebergewicht über das Farbgefühl geben kann. Die Farbe in ihrer Ausbildung zu einer geſättigten Welt unendlicher Uebergänge, Durchkreuzungen von Licht und Dunkel iſt es vorzüglich, was den Accent auf eine Art des Ausdrucks wirft, die einen gewiſſen Bruch zwiſchen dem Innern und Aeußern vorausſetzt, was die Kräfte, Eigenſchaften, Beziehungen jedes Weſens zur Außenwelt ſo reich ſpezialiſirt, daß die einfachere Grundlinie der Schönheit, welche auf naturvolle Harmonie des Gemüthslebens weist, in dieſer Kunſt zu matt, zu unintereſſant erſcheint. Die Gebilde, welche die Dichtung vor unſere Phantaſie führt, haben nun allerdings auch Farbe, über Homer's Welt wölbt ſich der tiefblaue Himmel des Südens und glänzt alles Leben im glühenden Sonnenlichte. Allein wenn alle Züge der Erſcheinung, wie ſie nur der innerlichen Sinnlichkeit vorſchwebt, unbeſtimmter werden, ſo gilt dieß doch mehr von der Farbe, als vom Umriß; dieſer zeichnet ſich deutlicher und ſchärfer vor das Auge der Einbildungskraft, weil er L i n i e iſt. Es iſt doch ungleich mehr Umriß- als Farben-Freude, was wir bei Homer's Gebilden als Objecten des inneren Sehens genießen. Die Poeſie bleibt daher weniger, als die Malerei, hinter den Bedingungen ihrer ſpezifiſchen Kunſtform zurück, wenn ſie die Zeichnung über die Farbe herrſchen läßt; die Zeichnung führt aber als das plaſtiſche Element mehr dem Prinzip der directen Idealiſirung zu. Dieß iſt aber noch nicht die ganze Begründung; zunächſt iſt das Element Bewegung noch in Betracht zu ziehen. Dieſelbe geht in der Dichtkunſt, wiewohl nur innerlich geſchaut, doch wirklich vor ſich, wie in keiner bildenden Kunſt. Sie hat ihr eigenes Reich der Schönheit in der Welle der Anmuth; ihm ſteht eine andere Welt von Bewegungen gegenüber, welche wir gebrochene nennen können und welche auf ein inneres Leben hinweiſen, das aus der Einfalt urſprünglicher Harmonie des Seelenlebens herausgetreten iſt. Der Dichter, der ſich des Vortheils erfreut, daß ihm wirklich bewegte Geſtalten zu Gebote ſtehen, wird nun mit demſelben

Digitized by Google

Fuge die eine oder andere Welt des Charakters der Bewegung zu der ſeinigen machen können. Hiemit haben wir aber die Frage bereits in ihren wahren Mittelpunct, in das Innere, in die Form des Seelenlebens geführt, indem wir die Anmuth der Bewegung ſogleich mit ihrem innern Grunde, der Schönheit der Gemüths-Einfalt, zuſammennehmen mußten. Nun iſt nach allem Obigen keine Frage, daß die Poeſie unendlich erweiterte Mittel beſitzt, jede verwickeltſte Brechung des einfach ſchönen Seelenlebens, das ſich mit der Sinnlichkeit in gediegener Harmonie ergeht, in alle ihre Ecken und Härten zu verfolgen, und der Beſitz dieſer Mittel iſt natürlich zugleich der Wille, ſie anzuwenden; allein man überſehe nicht, daß jene Welt des Gemüthslebens nur auf dem vergleichenden Standpunct einfach, ungebrochen, harmoniſch iſt, daß ſie an ſich ein bewegtes Leben voll von Kämpfen bis zu den äußerſten tragiſchen Conflicten umfaſſen kann, Alles mit nur weniger vertiefter Reſonanz und daher in gewiſſen Grenzen der Form, welche die unzartere Ausbiegung, den ſchrofferen Sprung von einer Stimmung in die andere, den tieferen Griff in die Härte der Lebensbedingungen ausſchließen. Die Poeſie muß nun gerade einen beſondern Beruf in ſich tragen, die Bewegtheit, welche auch dieſer Lebensform zukommt, mit dem Umfang ihrer Mittel zu entfalten, wie es die Malerei, ohne ihre Mittel von ihrem wahren Ziele zurückzuhalten, nicht vermag, einen Beruf, zu zeigen, daß eine Welt, die für den Maler zu leiſe, zu ungeſalzen iſt, unter ihrer Hand auflebt, ſich vertieft und erweitert, die volle Würze ſtark wirkender Gegenſätze empfängt. Kurz das Verhältniß iſt dieſes: der plaſtiſche Standpunct hindert die Malerei, wenn er auf ſie übergetragen wird, an der vollen Ausbildung ihres Weſens als ſpezifiſche Kunſtform, aber nicht ebenſo die Dichtkunſt: ſie kann eine Welt von Statuen, worin wie in der Sculptur das Geſetz gilt, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſei, beſeelen und nach allen Seiten beleben, weil ſie die Sprache und die wirkliche Bewegung in der Macht hat. Dieſe Auffaſſung wird ſich dann über alle Seiten der Behandlung des Stoffs erſtrecken: wie die einzelne geſchilderte Perſönlichkeit, ſo die Welt, die Culturformen, die Natur umher, ſo in der künſtleriſchen Form an ſich die Sprache, die ganze Compoſition; Alles wird Ausdruck der „folgerechten, Uebereinſtimmung liebenden Denkart“ ſein, welcher Mercutio und die Amme in Romeo und Julie als „poſſenhafte Intermezziſten unerträglich ſind“ (Göthe's W. B. 45, S. 54). — Der hier aufgeſtellte Satz wird ſeine nähere Anwendung in dem Abſchnitt über den poetiſchen Styl finden und hier die ganze Bedeutung ſeiner Conſequenzen zu Tage treten.

§. 845.

Vermöge dieſer Eigenſchaften kommt der Poeſie der Charakter der Allgemeinheit zu; ſie ſtellt gegenüber den andern Künſten den Begriff der

Digitized by Google

Kunſt an ſich dar; die beziehungsweiſe Leichtigkeit ihrer Uebung iſt nur ein Ausdruck ihrer geiſtigen Natur. Daher verhält ſie ſich anders zur zeitlichen Entwicklung, als jene: ſie eilt ihnen, in *naiver* Form mit der Muſik vereinigt, aber auch in höherer Ausbildung voran, ſie iſt keiner Nation fremd, ſie iſt daher die älteſte Kunſt; aber zu voller Entwicklung ihres Weſens iſt *moderne* Cultur vorausgeſetzt, daher iſt ſie ebenſoſehr die neueſte Kunſt.

Der Hauptſatz dieſes §. iſt ſchon durch den Inhalt des vorh. eingeleitet, denn wenn die Poeſie auf einer Baſis der Auffaſſung, wobei die höchſte der bildenden Künſte, die Malerei, nicht zu voller Entwicklung gelangen kann, doch in einer Form aufzutreten vermag, welcher kein Merkmal der Kunſt mangelt, ſo ſieht man in ein Verhältniß, worin die Coordination mit den andern Künſten aufhört und die Dichtung von ihnen gelöst wie ein feiner Aether über feſten Körpern erſcheint, ja die Stellung des Begriffs zu den realen Individuen einnimmt. Sie verhält ſich zum Syſtem der Künſte wie das bedeutendſte Nervencentrum, das Gehirn, zu den untergeordneten Nerven-Centren und zu den Gliedern, nur daß man dieß Bild ja nicht ſo verſtehen darf, wie Rich. Wagner es braucht, als bezeichne es das Denken im Gegenſatze von Empfinden und Anſchauen, denn die Poeſie iſt ja vielmehr die ganze Kunſt, vereinigt Empfinden und Anſchauen, die Muſik und die bildenden Künſte, eben wie im Gehirn jede Thätigkeit des ganzen Organismus concentrirt iſt, vorgebildet wird. Der Begriff der Allgemeinheit trägt ſich nun auf das Hiſtoriſche ſo über, daß ſie von jedem Volk in jedem Bildungszuſtande geübt wird, nach Göthe's Wort „eine Welt- und Völkergabe“ iſt und daß ſie in der einzelnen Epoche den ſchweren Gang der andern Künſte nicht abwartet, ſondern ihnen vorauseilt. Natürlich erklärt ſich dieß vor Allem aus der Geſchmeidigkeit ihres Vehikels, der Sprache: denn obwohl dieſelbe künſtleriſch, techniſch gebildet werden muß, iſt doch dieſe Arbeit dadurch unendlich erleichtert, daß hier dem Subjecte kein fremder Stoff mit der Sprödigkeit des Objects gegenüberſteht, wie im eigentlichen Materiale bei den andern Künſten, ſondern eine Aeußerungsform, die an ſich zum Leben des Subjects gehört, nur edler, ſchwungvoller, gemeſſener zu geſtalten iſt. Dieſe techniſche Leichtigkeit iſt daher nur die andere Seite der relativen Körperloſigkeit, der Geiſtigkeit der Poeſie. Es erhellt aus dem Weſen einer ſolchen Kunſt, warum auch das ſpeziellere Talent für ſie ungleich verbreiteter iſt, als die Begabung für andere Künſte, denn ſie liegt ja in dem reinen, menſchlichen Weſen unmittelbarer, inniger begründet, als dieſe. Ihre eng verwandte Nachbarinn, die Muſik, ſcheint als die ſubjective Kunſtform auf dieſe Bedeutung mehr Anſpruch machen zu können und demnach ſollte man meinen, das Talent für ſie ſei verbreiteter. Allein das wahrhaft allgemein Menſchliche iſt nicht

Digitized by Google

das Gefühl, ſondern der Geiſt, der ſeiner Natur nach nicht lange im bloßen Gefühle verweilt. Im Gefühle verharren iſt individuell und ſoll es für ſich fixirt werden, ſo bedarf es einer Begabung, die eine beſondere Organiſation des Gehörs vorausſetzt, wie ſie in ſolcher Beſtimmtheit für die Auffaſſung und Behandlung des Rhythmiſchen in der poetiſchen Sprache nicht gefordert iſt, denn gar Mancher hat feinen Sinn für Versbau und dabei doch kein muſikaliſches Gehör. Dennoch macht ſich die innige Nachbarſchaft beider Künſte auch im zeitlichen Verhältniſſe geltend; denn man kann von jeder ſagen, ſie ſei die älteſte Kunſt, und der ſcheinbare Widerſpruch löst ſich in dem Satz auf, daß beide vereinigt die älteſte Kunſt ſind. Es iſt ein altes und wahres Wort, daß die Poeſie älter ſei, als die Proſa. Wo der Menſch zum Erſtenmale die Welt mit erwachtem Geiſt im Lichte des Allgemeinen betrachtet, da ſpricht er dieß nicht auf dem Wege aus, der durch eine Reihe verſtändiger Vermittlungen bei der Idee anlangt, ſondern unmittelbar in der idealen Stimmung und Anſchauung. So entſteht eine urſprüngliche und unmittelbare Dichtkunſt, welche, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Poeſie, relativ kunſtlos, Product der Volksphantaſie, Kunſt vor der Kunſt, naive Kunſt (vergl. §. 519) iſt, und dieſe Form des unmittelbaren Hervorbrechens theilt die Poeſie nicht nur mit der Muſik, ſondern beide Künſte treten in derſelben durchaus verbunden auf als Volkslied. In §. 766, der darauf ſchon hingewieſen, iſt auch gezeigt, daß die Muſik, wie im naiven Zuſtand eine durchaus frühe, ebenſoſehr, in ausgebildeter Form, eine weſentlich ſpäte, moderne Kunſt ſei. Dieß gilt auch von der Dichtkunſt, doch mit Unterſchied. Um in dem rein ſubjectiven Gebiete eine Fülle und Reife des Schönen zu erreichen, iſt eine Summe von Erfahrung und Durcharbeitung des menſchlichen Geiſtes und Herzens vorausgeſetzt, welche in dem engſten Sinne modern heißt, wonach wir die Kunſtepoche der Jahrhunderte ſeit der Auflöſung des mittelalterlichen Ideals darunter verſtehen, denn früher hat es doch eine wahre Muſik in der ganzen Bedeutung des Wortes nicht gegeben. Eine ganze und wahre, eine ausgebildete Poeſie, eine Kunſtpoeſie haben dagegen alle Culturvölker in den verſchiedenen Haupt-Perioden ihrer Geſchichte gehabt; nur gewiſſe Zweige derſelben, — der lyriſche und dramatiſche, wie wir ſehen werden — ſetzen den modernen Zuſtand einer vielſeitigen und tiefen Entwicklung des ſubjectiven Lebens, einer Fülle von Erfahrung voraus, doch nicht in dem ausſchließlichen Sinne des Worts, wie dieß bei der Muſik der Fall iſt, ſondern in dem relativen, wie derſelbe auch in einer Völkerbildung eintrat, die unſerer Gegenwart als eine kindliche erſcheint, für die Völker ſelbſt aber eine ſpäte Stufe ihres Culturgangs war. Doch ſtellt ſich die Sache bei dem Drama etwas anders, als bei der Lyrik: es konnte ſich zu dem Inbegriff deſſen, was es ſpezifiſch ſein ſoll, erſt in der eigentlich modernen Zeit, in dem Kunſtideal unſerer Jahrhunderte entwickeln.

Digitized by Google

β. Die einzelnen Momente.

§. 846.

1\. **In der Poeſie kommt zuerſt das Stylgeſetz in Betracht, weil unabhängig von einem eigentlichen Materiale die ganze Thätigkeit von der innern Auffaſſung ausgeht und nur an die Geſetze gebunden iſt, die ſich aus dem Weſen**
2\. **der Phantaſie und ihrem Verhältniß zum Vehikel ergeben. Die erſte Beſtimmung dieſes Geſetzes iſt negativ, gegen die Verirrung auf den Boden der andern Künſte gerichtet, welche der Poeſie dadurch nahe liegt, daß in gewiſſem Sinne dieſe in ihr vereinigt ſind. Die Poeſie vergeht ſich in die Muſik, wenn ſie geſtaltlos im unbeſtimmten Weben der ſubjectiven Empfindung ſich bewegt oder wenn ſie die Technik der künſtleriſchen Sprachform zu ihrem hauptſächlichen Augenmerk und ihrem Ausgangspuncte macht.**

1\. Wollte man in der ſpeziellen Erörterung des Weſens der Poeſie vom äußeren Verfahren, hier von der Verskunſt ausgehen, ſo geriethe man in die Schwierigkeit, daß man den tiefen und weſentlichen Gegenſatz in der muſikaliſchen Behandlung der Sprache, der in der claſſiſchen und romantiſchen Form gegeben iſt, darſtellen müßte, ehe man ſeinen innern Grund, den Unterſchied der ganzen Gefühls- und Auffaſſungsweiſe, in's Licht geſetzt hätte. Die Betrachtung dieſes hiſtoriſchen Unterſchieds gehört aber allerdings in den gegenwärtigen Abſchnitt, er kann nebſt allem Hiſtoriſchen nicht in einen beſondern geſchichtlichen Theil verwieſen werden, denn die Trennung des Geſchichtlichen vom Syſtematiſchen iſt überhaupt in der Lehre von der Dichtkunſt nicht mehr, wie in der Lehre von den andern Künſten, möglich. Es leuchtet dieß zum voraus ein, wenn man namentlich bedenkt, was hier aus der Darſtellung der Zweige würde, wenn man die großen Unterſchiede, welche durch die Geſchichte der Poeſie in ihnen ausgebildet worden ſind, einem beſondern Abſchnitte vorbehielte oder, da dieß eben nicht möglich iſt, welche ſchleppende Wiederholung entſtünde. Ebenſo erhellt von ſelbſt, daß die Art der poetiſchen Darſtellung, wie ſie in ihrem Unterſchiede von der proſaiſchen demnächſt zur Sprache kommen muß, die prinzipielle Erörterung des Stylgeſetzes ſchon vorausſetzt, denn eine weſentliche Verſchiedenheit des Weges, den das dichteriſche Verfahren in dieſer Beziehung einſchlägt, hat ihren Grund ebenfalls in jenem Gegenſatze der ganzen Auffaſſungsweiſe, der an ſich im Stylprinzip eingeſchloſſen iſt. Dieß iſt der negative Beweis für die gewählte Ordnung, der Beweis aus den Uebelſtänden, die ſich im andern Fall ergäben; der poſitive liegt darin, daß die Poeſie kein eigentliches Material mehr hat. Das Verfahren dieſer Kunſt iſt nicht, wie bei den andern

Digitized by Google

Künſten, aus den Bedingungen eines beſtimmten äußeren Stoffes abzuleiten, den ſich die Phantaſie zwar frei erwählt, durch den ſie ſich aber auch feſte Schranken ſetzt; an die Stelle des Materials tritt ja hier die Phantaſie des Zuhörers, und in welchem Charakter der Formgebung ſie bearbeitet werden ſoll, dieß hängt nur von der innern Auffaſſungsweiſe des Dichters ab. Er iſt hierin allerdings nicht ſchlechthin frei, ſondern, wie der Bildner und Maler an Schwere, Ausdehnung, Licht, Farbe u. ſ. w., an beſtimmte Geſetze gebunden, aber doch nur an ſolche, die aus ſeinem geiſtigen Elemente, nämlich aus dem Weſen der Phantaſie fließen. Hier liegt dasjenige, was den körperlichen und toniſchen Stoffbedingungen in den andern Künſten entſpricht. Die Poeſie iſt auch in dieſem Sinne reichsunmittelbar. Die Behandlung des äußern Vehikels, der Sprache, iſt dann zunächſt reines Ergebniß der innern Art und Weiſe, wie der Dichter auffaßt und auf ſeinen Hörer wirkt; allerdings ergeben ſich aus dem Verhältniſſe dieſes Vehikels zum Inhalte, zum Leben der Phantaſie, auch gewiſſe Schwierigkeiten, die wir angedeutet haben und jetzt deutlicher auseinanderſetzen werden; aber die hieraus fließenden Beſchränkungen der Freiheit des Dichters gleichen entfernt nicht der Strenge der Geſetze, die für andere Künſte aus ihrem Material entſpringt.

2. Die Uebergriffe auf den Boden einer andern Art der Phantaſie und ihres ſpezifiſchen Verfahrens, zu denen die Poeſie wie alle andern Künſte verſucht iſt, ſind für ſie, die das Syſtem der Künſte abſchließt, lauter Rückgriffe: ſie meint zu gewinnen, was ſie gegen jene eingebüßt hat, und ſie verliert, was ſie durch dieſe Einbuße erreicht hat. Der erſte dieſer Rückgriffe, die ihrem Stylgeſetze widerſprechen, iſt nach dem Elemente gewendet, aus welchem ſie zunächſt herkommt. Die Poeſie kann auf zweierlei Art muſiciren, ſtatt zu dichten. Die erſte beſteht darin, daß ſie es überhaupt dem ganzen Inhalte nach nicht eigentlich zur Anſchauung bringt, ſondern den Hörer oder Leſer im Nebel des geſtaltloſen Empfindens feſthält. Es iſt dieß eigentlich bloße Stimmung zum Dichten ſtatt wirklichen Dichtens, eine falſche und einſeitige Wendung der Wahrheit, daß jede ächte Poeſie vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen machen muß; denn wir haben geſehen, daß die Dichtkunſt das Gefühl weſentlich an das Bewußtſein knüpft, in Geſtalten als ſeine Träger verlegt und eine objectiv klar gebildete Welt mit ſeinem warmen Element umhüllt. Man wird nicht ſagen können, daß eine ſolche Geſtaltloſigkeit vorzüglich den unreifen Anfängen der Poeſie eigen ſei; wohl kann es in der urſprünglichen, naiven Dichtung an Liedern nicht fehlen, die faſt nichts ſind, als etwas entwickeltere Interjectionen, im Ganzen und Weſentlichen aber werden wir ſehen, daß dieſelbe, unbeſchadet ihrer unmittelbaren Verbindung mit dem muſikaliſchen Vortrage, dem Inhalte nach objectiv, anſchauend iſt. Geſchichtlich betrachtet wird eine Poeſie der geſtaltloſen Empfindung vielmehr in verhältnißmäßig ſpäter Zeit

Digitized by Google

durch den Kampf gegen die geiſtloſe Regel eines conventionell gewordenen Styls ſich erzeugen. So brach in der neueren deutſchen Poeſie der erwachte Genius im Sturme gegen Gotſched und die Franzoſen zuerſt als hoch angeſchwelltes, überſchwengliches Gefühl hervor; dieſe Stimmung brütet wie eine heiße, zitternde Luft, in die ſich alle Beſtimmtheit der Umriſſe auflöst, über den erſten Poeſieen der jugendlich drängenden Geiſter. Klopſtock's Meſſias wurde, wie es Gervinus treffend bezeichnet hat, mehr ein Oratorium, als ein Epos, Herder's und Göthe's Styl war ein Sprudeln des übervollen Herzens, das ſich athemlos in Ausrufungen und Gedankenſtrichen bewegt und die Herrlichkeit der neu aufgegangenen inneren Welt zu verletzen fürchtet, wenn es zur Ruhe objectiver Geſtaltung übergienge. Das hatte freilich ſeinen tieferen und allgemeineren Grund in dem Charakter einer geiſtigen Revolution, welche, ergänzend, was die Reformation begonnen, dem Subjecte zuerſt das Bewußtſein ſeiner freien Unendlichkeit gab, ohne ihm noch den Weg zu zeigen, wie ſich dieſelbe mit der Erfahrung, mit der Schranke des Endlichen zu vermitteln habe; wie daher die politiſche Revolution nicht zu bauen vermochte, ſo die geiſtige nicht, ein klares Weltbild zu geben. Vergl. hiezu §. 477. Ohne die Kraft und Friſche, die ſie in jener erſten Zeit der ächten Sentimentalität hatte, blieb die Subjectivität ein Grundzug der modernen Zeit, der ſich auf Koſten der Geſtaltung in die Poeſie legte. Es äußert ſich dieß nicht nur darin, daß das Lyriſche im Epiſchen und Dramatiſchen überwuchert, die feſten Grenzen der Zweige löst und Zwitterformen hervorbringt, ſondern auch im Lyriſchen ſelbſt, denn wie ſehr dieſer Zweig der Muſik verwandt ſein mag, ſo verlangt er doch ſeine Beſtimmtheit, Deutlichkeit, ſeine Art von Objectivität. Ein Beiſpiel des muſikaliſch Nebelhaften ſind namentlich die lyriſchen Dichtungen Tieck's: ſie wirken, als hätte man zu ſtarken Thee getrunken und befände ſich in einer Ueberſpannung aller Nerven, die der Seele eine unendliche Hebung ihrer Kräfte vorſpiegelt, ein inneres Sauſen, Summen und Weben, wobei ſchlechterdings nichts zu denken iſt und das etwa einem verworrenen Phantaſiren auf dem Clavier gleicht. — Muſikaliſch ſubjectiv iſt auch die unendliche Maſſe von lyriſchen Erzeugniſſen jenes Dilettantismus zu nennen, dem die Leichtigkeit, in einer längſt zugerichteten Dichterſprache Verſe zu machen, den Mangel des Talents, der Originalität verhüllt: allgemeine Empfindungen, wie ſie in jedem menſchlichen Leben wiederkehren, ausgedrückt in verbrauchtem Apparate, gelten für Poeſie, weil ſie eben Empfindungen ſind.

Die andere Art des Uebergriffs in die Muſik liegt auf der formellen Seite: das Vehikel, der Rhythmus, die Sprachform, wird zum Zwecke. Die Verſuchung hiezu entſpringt daraus, daß das Vehikel allerdings, obwohl es nicht Material iſt (vergl. §. 839, 3.), von der Idealität der Stimmung

ergriffen und umgebildet werden ſoll. Aus der zuerſt noch geſtaltloſen Fülle der wahren poetiſchen Stimmung keimt aber vor Allem die innere Geſtalt, der Körper einer gehaltvollen Anſchauung, das rhythmiſche Gewand wächst mit ihm und umſchließt ihn in würdigen Falten; es iſt nicht der ächte Prozeß, wenn die Wärme unmittelbar in die Technik der Sprachform ausweicht; die Draperie, auf welche die erſte Aufmerkſamkeit gerichtet wurde, wird eine verſchwommene Bildung umkleiden. Dieſer Weg läßt vielmehr auf Mangel an wahrer Wärme, das entſchiedene Uebergewicht der formellen Virtuoſität auf innere Kälte ſchließen. Es ſcheint hier das gerade Gegentheil jenes andern Uebergriffs vorzuliegen, der im Ueberſchwang der Empfindung ſeinen Grund hat; es verhält ſich auch zunächſt ſo, allein das überhitzte Gefühl, das ſich ſträubt, in die feſte Geſtaltung überzugehen, kann auch Manier werden, erkaltet zur Routine und ſchlägt ſich in den Eisblumen der Verskunſt nieder. Die romantiſche Schule iſt auch für dieſe „kalte Gluth und lichten Rauch“ ein belehrendes Beiſpiel. Es iſt aber noch eine andere, ſchwieriger zu faſſende Erſcheinung zu nennen, die der §. durch den Zuſatz: Ausgangspunct bezeichnet; es gibt Dichter, welche im Ganzen mehr Virtuoſen der formellen Technik, als wahre Schöpfer eines poetiſchen Inhalts ſind, denen aber in manchen Momenten am Klange der formellen Schönheit das gehaltvollere Gefühl, das innig geſchaute Bild anſchießt; ſie arbeiten von außen nach innen, ſtatt von innen nach außen, aber in glücklichen Stunden führt ſie ihr umgekehrter Gang auch zum Ziele. Solche Naturen werden ihren, zwar fragmentariſchen, höheren Beruf allerdings ſchon in der techniſchen Form, auch wo die Pygmalions-Statue nicht erwarmt, durch eine beſondere Feinheit, ein plaſtiſches Gefühl an den Tag legen, ſo daß man verſucht iſt, die Genugthuung, die der Rhythmus des Verſes an ſich allein gewährt, für ganze äſthetiſche Freude zu nehmen. Platen iſt eine ſolche Natur, zum Theil auch Rückert. — Man ſieht, in wie mannigfachen Verſchiebungen die Wirklichkeit auseinanderlegt, was in der Idee der wahren Dichtung ein Volles, Ganzes, Eines iſt.

§. 847.

Noch näher liegt der Poeſie die entgegengeſetzte Verirrung auf den Boden der *bildenden Kunſt*. Sie beſteht darin, daß das Sichtbare durch Aufzählen der einzelnen Züge ſo geſchildert wird, als verweilte der Zuhörer mit dem äußern Auge vor einem in das wirkliche Nebeneinander des Raums geſtellten Bilde. Dadurch geräth die Langſamkeit, womit die Rede vorrückt, und der Zwang, den ſie ausübt, mit der Schnelligkeit und Freiheit der von ihr angeregten Phantaſie, die mit Einem Blick ein Ganzes ſchaut, in Widerſpruch. Der Dichter hat vielmehr das Sichtbare mit wenigen Zügen ſo zu vergegen-

Digitized by Google

wärtigen, daß es in den Bewegungszug der Phantaſie aufgenommen wird. Tiefer betrachtet entſpringt das wahre Stylgeſetz aus der Zuſammenfaſſung der Aufgabe der Poeſie, Geſtalten zu geben (§. 838), mit ihrer höchſten, die innere Welt und ſchließlich Handlung darzuſtellen (§. 842), und beſtimmt ſich dahin, daß dieſe Kunſt *Körper andeutungsweiſe durch Handlungen nachzuahmen hat* (Leſſing).

Die Poeſie ſchwebt zwiſchen den beiden Verirrungen, von deren zweiter dieſer §. handelt, wie zwiſchen Scylla und Charybdis: um der geſtaltloſen Empfindung zu entgehen, verfällt der Dichter leicht in das Verfahren des Malers und da die Flucht vor dem Unbeſtimmten und Farbloſen jedem klaren Geiſte das Natürlichere iſt, ſo droht von dieſer Klippe die größere Gefahr. Die deutſche Literatur darf ſtolz darauf ſein, durch Leſſing das große Grundgeſetz der Dichtkunſt, welches dieſer §. ausſpricht, ein für allemal hingeſtellt zu haben. Seit wir ſeinen Laokoon beſitzen, gehört der Satz, daß der Dichter nicht malen ſoll, zum A B C der Poeſie. Wer dagegen am meiſten fehlt, ſind noch heute, wie damals, als ſie die beſchreibende Poeſie einführten, die in Deutſchland in den Brockes, Haller, Kleiſt ihre Nachahmer fand und gegen welche Leſſing's Schrift gerichtet war, die Engländer; Walter Scott hat ſeine bedeutenden Schöpfungen unter dem Druck eines eingefleiſchten Sündigens gegen dieſen Urcoder faſt erſtickt. Es iſt das ſcharfe, faſt mikroſkopiſche Sehen, was ihn und Andere dazu verführt: das umſtändliche Aufzählen der Züge ſoll den Leſer in den Stand ſetzen, die Geſtalt bis zur Illuſion des phyſiſchen Schauens und Greifens überzeugend vor ſich zu bekommen; der Dichter will den Beweis führen, daß er ſelbſt ſo haarſcharf geſchaut habe, und der Leſer ſoll ihm folgen, aber die Wirkung iſt die entgegengeſetzte. — In der Nachweiſung des Geſetzes, von dem es ſich hier handelt und auf das wir zu §. 839 und 840 vorläufig hingedeutet haben, weichen wir jedoch von Leſſing's Begründung (ſ. Laokoon Cap. 16 und 21) auf den erſten Schritten ab, um erſt zum Schluſſe die poſitive Formel von ihm zu entlehnen. Der Satz, von welchem er ausgeht, daß die Kategorie der Zeit, welcher die Poeſie durch ihr Darſtellungsmittel angehört, das Simultane des räumlichen Nebeneinander als Inhalt des Dargeſtellten ausſchließe, iſt nicht richtig. Die Kategorie, in welche das Vehikel fällt, iſt allerdings zugleich diejenige, in welcher das Leben des Geiſtes an ſich, alſo das Organ, von welchem und für welches gedichtet wird, ſich bewegt. Das Zeitleben des Geiſtes iſt aber, wie wir gezeigt haben, in jedem Moment eine intenſive Einheit von Verſchiedenem, ſo denn auch als Phantaſie eine intenſive Anſchauung einer Vielheit, welche im Raum ausgebreitet iſt: Ein innerlicher Blick, der ein Ganzes von coexiſtirenden Theilen überſchaut. Der Gegenſtand dieſer innern Anſchauung

Digitized by Google

kann an ſich ganz wohl ein ruhender ſein und die Mittheilungsform der Rede iſt dadurch, daß ſie ſucceſſiv ſchildert, an ſich nicht unfähig, den Geiſt in der Weiſe zu beſtimmen, daß er ſich das Bild eines ſolchen räumlich feſt ausgebreiteten Ganzen erzeuge. Leſſing bemerkt richtig, daß bei Beſchreibungen für proſaiſche Zwecke das allmälige Aufreihen von Zügen kein Hinderniß für den Leſer iſt, ſich aus ihnen ein Bild zuſammenzufügen (a. a. O. Cap. 17). Natürlich ermangelt ein alſo zuſammengeſetztes Bild der Wärme, der Idealität. Und hier ſitzt denn das Weſentliche: im Gebiete der Kunſt will auch die empfangende Phantaſie zeugend, nachſchaffend ſich verhalten; ſie iſt in dieſe Stimmung, dieſe Selbſtthätigkeit von Anfang an durch den Dichter verſetzt. Einmal ſelbſtthätig erzeugt ſie ſich nun auf Eine richtige Berührung des poetiſchen Zauberſtabs in Einem Augenblick das von dem Dichter beabſichtigte Bild mit ſeiner Vielheit von Zügen, richtiger: nur das ſeiner Abſicht irgendwie entſprechende, denn hier tritt ein weſentlicher weiterer Unterſcheidungszug der Dichtkunſt auf: der bildende Künſtler ſchreibt dem Zuſchauer das Bild genau vor, indem er es ihm ſichtbar ausgeführt vor das äußere Auge ſtellt; der Zuſchauer iſt hierin u n f r e i; worin er frei iſt, das iſt die innere Erzeugung eines Bildes der Reihe von B e w e g u n g e n, die dem dargeſtellten Momente vorangehen und folgen; der Dichter dagegen ſchreibt dem Zuhörer das Succeſſive, das Weſentliche der Bewegung, den Gang des Ganzen vor, da iſt der Erſtere hierin unfrei; dagegen gibt er ihm zur Erzeugung des innern Bildes in ſeiner qualitativen Geſtaltung nur den Anſtoß: darin iſt der Zuhörer alſo hier ungleich f r e i e r, als in der bildenden Kunſt. Es verſchlägt auch nichts, wenn dieſer ſich die Geſtalt etwas anders, als jener, vorſtellt, wenn nur die Grundzüge im Bewegungscharakter der Abſicht des Dichters entſprechen. Wenn die Amme in Romeo und Julie in eitlem Putz angeſtiegen kommt, den Auftrag Juliens an Romeo zu beſtellen, und anfängt: „Peter, meinen Fächer!“ ſo mag ſie ſich der Eine größer, der Andere kleiner, jener in dieſe, dieſer in jene Farbe gekleidet vorſtellen: nur ein ganz ſtumpfer Leſer wird nicht augenblicklich ein in den weſentlichen Zügen richtiges Bild der närriſchen, treuen und gemeinen, geſchwätzigen und verſchwiegenen, kuppleriſchen, in Runzeln noch eiteln, aufgeputzten Alten vor ſich haben, wie ſie mit koketten Schwenkungen der Hüfte und ſteilem Kopfe die vornehme Dame affectirt. Die Phantaſie will alſo in der Dichtkunſt ſchlechterdings nicht aufgehalten und gezwungen ſein. Verkennt dieß der Dichter, ſo kommt nicht eigentlich „das Coexiſtirende des Körperlichen mit dem Conſecutiven der Rede in Colliſion,“ ſondern die windſchnelle, eine Vielheit von Zügen auf Einen Schlag vor ſich ausbreitende Bewegung und die Freiheit der Phantaſie mit der Langſamkeit, womit die Rede fortrückt, und mit dem Zwange, den ihr Ausmalen auflegt. Der Dichter verfährt dann, als ſtünde ſein Zuhörer vor einem aufgehängten Bilde, faßte nach dem

Digitized by Google

erſten Ueberblick unter ſeiner Anleitung Theil für Theil in's Auge, ohne Furcht, daß ihm die Zuſammenfaſſung entgehe, denn das Ganze bleibt ja im Raum feſt vor ihm, und endlich gienge er dann zu dieſer über, die nun ein gefüllterer, durch Einzelbeobachtung vollkommenerer Act wäre, als der erſte Ueberblick. Er vergißt, daß er es mit einer bewegten Kraft zu thun hat, welche nichts Feſtes vor ſich hat, welche daher dieſem Zuzählen unter den Händen entſchwebt, entweicht, indem ſie, auf den erſten Schlag ſchon mit ihrem Bilde fertig, bei dem Aufreihen der folgenden ſchon über Berg und Thal iſt, daß ſie, während vornen zuwächst, hinten verliert, daher ſchließlich nichts übrig hat, was ſie zuſammenfaſſen könnte, ſo daß es iſt, „als ſähe man Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze deſſelben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden ſoll, die aber alle auf der andern Seite von ſelbſt wieder herabrollen;“ eine treffliche Vergleichung Leſſing's, nur daß die vernommenen Theile nicht nur, wie er ſagt, dem Ohre, ſondern vielmehr der vorausgeeilten Phantaſie, welche durch das Ohr in Thätigkeit gerufen iſt, verloren gehen. In der That kann Jeder an ſich die Erfahrung machen, daß Walter Scott's und ſeiner Nachahmer breite, Zoll für Zoll, vom Wirbel zur Zehe fortrückende Schilderungen gerade das Gegentheil ihrer Abſicht bewirken, daß man nämlich nichts hat, nichts ſieht. Ja auch bei Beſchreibungen für proſaiſche Zwecke iſt unſer obiges Zugeſtändniß zu beſchränken; bekanntlich iſt es ohne Zeichnung ſehr ſchwer und peinlich, ſich z. B. einen Schlachtbericht klar zu vergegenwärtigen. Der Dichter hat alſo nicht eigentlich und ſchlechthin das Coexiſtirende in ein Succeſſives zu verwandeln, er kann uns Coexiſtirendes vorführen, obwohl ſein Vehikel nicht coexiſtirende Form hat, aber er muß es ſo thun, daß er den bewegten Charakter der Phantaſie berückſichtigt, er muß daher mit wenigen Mitteln dem Leſer oder Zuhörer nur den nöthigen Anſtoß geben und er muß das Räumliche, das er ſo ſchildert, an geſchilderte Bewegung knüpfen, denn die Phantaſie, weil ſie ſelbſt bewegt iſt, will Solches ſehen, was ſich bewegt. Von jenen Mitteln, namentlich den Epitheten, iſt weiterhin in beſonderem Zuſammenhang zu ſprechen, der gegenwärtige betont zunächſt nur, daß ſie einfach ſein müſſen, nicht verſuchen dürfen, ein ausführliches Bild zu geben. Allzu ängſtlich darf dieß allerdings nicht genommen werden und es iſt mehr einzuräumen, als das karge Maaß von den Bezeichnungen, welche Leſſing (a. a. O. Cap. 18) zuläßt; wenn nur die Grundbedingung, das Hereinziehen in den Bewegungsſtrom der Phantaſie, erfüllt iſt. Zunächſt geſchieht dieß dadurch, daß die Gegenſtände als bewegte im eigentlichen Sinne des Worts zur Darſtellung gebracht werden; Leſſing zeigt, wie Homer die Kleider und Waffen Agamemnons ſchildert, indem er ſie ihn anlegen, den Wagen der Juno, das Scepter des Agamemnon und Achilles, den Bogen des Pandarus, den Schild des Achilles, indem er ſie vor unſern Augen

Digitized by Google

entſtehen läßt. Er hätte noch andere Beiſpiele wählen können, welche mit dieſen Homeriſchen überhaupt unter den allgemeineren Begriff der Thätigkeit fallen. Thätigkeit hat aber einen innern Grund und dieß führt uns tiefer, zu der Beziehung auf das *Innere*. Auf dieſem Uebergang iſt eine beſondere Sphäre von Stoffen der Darſtellung wichtig: Leſſing hat überſehen, daß es ſich auch von unbeweglichen Gegenſtänden, namentlich von der Landſchaft handelt. Zunächſt wird auch hier gelten, daß ihr Bild an dem Faden einer Thätigkeit (Wandern, Jagen u. dergl.) uns vorübergeführt werden ſoll. Es gibt eine tiefere Form: der Dichter kann, der gute wird immer auch das unorganiſche Leben vor uns werden laſſen, indem er uns eine Ahnung der planetariſchen Thätigkeit gibt, welche dieſe Maſſen aufgerichtet, dieſe Waſſer ergoſſen, dieſe Pflanzen gebildet hat. Allein auch dieſe Wendung iſt es noch nicht, welche Weſen und Streben der Dichtung am klarſten und vollſtändigſten bezeichnet: der Dichter wird die umgebende Natur in die Seele des Menſchen tragen, er wird uns zeigen, wie durch die Sinne ſein Gemüth dieſelbe auffaßt, er wird bewirken, daß der Leſer die Landſchaft mit den Augen der epiſchen Spieler ſieht, — „ihr Auge vor das ſeinige als Augenglas nimmt“ (J. Paul Vorſch. d. Aeſth. §. 80). Dieſes Schildern durch Schilderung des Reflexes auf Zuſchauer im Gedichte kommt nun aber ebenſo bei Gegenſtänden jeder Art in Anwendung; Leſſing führt es nur als Mittel auf, um menſchliche Schönheit zu vergegenwärtigen (a. a. O. Cap. 21. Helena vor den Greiſen auf der Mauer von Troia erſcheinend). Jetzt iſt dieſe directe Beziehung auf das Innere mit der Bewegung überhaupt wieder zuſammenzufaſſen. Bringt der Dichter die Gegenſtände, die er ſchildert, auch nur in Zuſammenhang mit phyſiſcher Bewegung, ſo führt doch der zunächſt nur äußere Zweck derſelben directer oder indirecter auf einen innern. Mit einem ſolchen werden auch Empfindungen über landſchaftliche, menſchliche und jede andere Schönheit immer in unmittelbarer Verflechtung ſtehen. Agamemnons Ankleiden, die Scepter, die Waffen, der Achillesſchild: Alles führt an längeren oder kürzeren Fäden in den Mittelpunct der großen Handlung in der Ilias, die Gefühle der Greiſe bei dem Anblick der Helena ebenſo, und gefühlvolle Betrachtung von Landſchaft im Roman hängt mit Affecten, dieſe mit Thaten und Leiden zuſammen, die vom Centrum der Haupthandlung ausgehen und zu ihm zurückleiten. Leſſing ſelbſt hat daher die Sache im Mittelpunct erfaßt, indem er den Satz aufſtellt, den der §. wörtlich von ihm aufnimmt. — Unter dieſen Mitteln iſt aber gerade das Gewöhnlichſte, Einfachſte noch nicht genannt, auch von Leſſing nicht erwähnt, nämlich die Form der unmittelbaren Begleitung. Der Dichter ſchildert Körper dadurch, daß er einfach zeigt, wie ſie der innern Bewegung, dem Zweck, dem Willen, der Handlung folgen und das Innere ausdrücken. Gerade an dieſer Form läßt ſich auch am beſten nachweiſen, wie ein kurzer Zug

Digitized by Google

hinreicht, um die Phantaſie zur Erzeugung eines innern Bildes zu beſtimmen. Der Dichter ſage uns alſo von dem Aeußern einer Perſon, die er einführt, zuerſt gar nichts, oder nur ein Wort: ſchön, ſchlank, einfach oder reich gekleidet, bewaffnet u. ſ. w. Nun ſetze er ſie in Handlung und im Zuge der Handlung nehme er, wie in raſchem Vorübergleiten pflückend, einen Zug auf, z. B.: jetzt blitzte das dunkle, das blaue Auge, ſchüttelte er die braunen, die blonden Locken, ſchlug er die Toga auseinander, hob er das lange Schwert u. ſ. w. Später mag dann, um den Zuhörer genauer zu beſtimmen, bei ähnlichem Anlaß ein zweiter, dritter, vierter Zug folgen; eine Berichtigung, Ergänzung des auf den erſten Zug raſch geſchaffenen Bildes ſtört ihn nicht, ſondern nur eine Zumuthung, langſam und in's Kleinſte hinein gezwungen vorzuſtellen. — J. Paul gibt (a. a. O. §. 79) noch zwei Winke: er räth dem Dichter, zu wirken durch Aufhebung, d. h. indem er eine Geſtalt zuerſt verhüllt, als eine durch äußere Hinderniſſe verdeckte einführt, was die Phantaſie doppelt ſtark reizt, ſie ſich vorzuſtellen, und ſie dann erſt aufdeckt; ferner durch Contraſt der Farben oder Verhältniſſe: wenn z. B. die Alten eine Venus zornig darſtellen, ſo heben die Contraſte ſtärker ihre Anmuth hervor, als die Verwandtſchaftsfarben. Dieſe Kunſtmittel ſubſumiren ſich ebenfalls unter den Begriff der Bewegung im allgemeinſten Sinn und haben ſich überdieß mit dem Verfahren zu verbinden, die den Gegenſtand in die Bewegung im engern Sinne des Seelenlebens und der Handlung hineinzieht.

Hiemit iſt nun aber nicht nur eine poetiſche Stylregel aufgeſtellt, ſondern ein tieferer Blick in das Weſen der Dichtkunſt gewonnen. In §. 842 iſt die höchſte Kraft und Beſtimmung derſelben ausgeſprochen: Offenbarung der innern Welt, die ſich in der Handlung zuſammenfaßt; es iſt geſagt, daß hier alles Aeußere in das Innere mündet und aus ihm hervorſtrömt. Dadurch tritt der Inhalt des §. 842 mit dem des §. 838 in eine innere Einheit: die Wiederholung des Standpuncts der bildenden Kunſt auf dem geiſtigen Boden der Dichtkunſt iſt nun in erfüllten Zuſammenhang geſetzt mit ihrer eigenſten Aufgabe, die innere Welt zu erſchließen. — Sieht man auf die Perſon des Dichters und den innern Prozeß ſeiner Thätigkeit zurück, ſo begreift man, wie ihm ſein eigenes Vorfühlen der innern Zuſtände, die er ſchildert, mit dem Schauen der Geſtalten, welche deren Träger ſein ſollen, zu einer lebendigen Einheit ſo zuſammenwachſen wird, daß er ſie wohl unwillkürlich ſogar mimiſch ſich vorſpielt; daher ſagt Ariſtoteles (Poetik 17), der Dichter müſſe bei der Verſetzung in die Leidenſchaften ſeiner inneren Bewegung ſelbſt mit der Gebärde folgen.

Digitized by Google

§. 848.

Durch ihre Stellung an der Grenze der Künſte iſt die Dichtkunſt die unmittelbare Nachbarinn des Gebiets, worin ſcheinlos das Wahre und Gute vorgetragen wird und welches ihr gegenüber Proſa heißt. Sie tritt daher leichter, als jede andere Kunſt, auf dieſen Boden über, indem ſie die wahre äſthetiſche Einheit von Idee und Bild entmiſcht, allgemeine oder thatſächliche Wahrheit mit ſchönen Formen nur äußerlich bekleidet und durch ſolchen Inhalt näher oder entfernter auf den Willen zu wirken ſucht. Hiedurch wird immer zugleich die äſthetiſche Illuſion aufgehoben, indem die Perſon des Dichters zu ſichtbar hervortritt.

Die Stellung der Poeſie iſt eine andere, als die der übrigen Künſte: ſie hat zur einen Seite das Land der Kunſt, zur andern das Meer der ſcheinloſen, reinen Geiſtesthätigkeiten, welche weiterhin wieder in den Willen und das praktiſche Leben führen, während ihre Schweſtern, von Kunſtgebiet umgeben, mitten im Lande wohnen und daher einen größern Sprung nöthig haben, um den feſten Boden des ungemiſcht Schönen zu verlaſſen. Während daher in der Erörterung des Stylgeſetzes bei dieſen nur die Ausweichung auf den Boden anderer Künſte zur Sprache kam, muß hier ſchon im gegenwärtigen Zuſammenhang auch die Ausſchreitung in das Gebiet des mit äſthetiſchen Mitteln nur äußerlich ſich ſchmückenden Wahren und Guten zur Sprache kommen. Die Enge der Nachbarſchaft iſt ausgeſprochen in der gangbaren und weſentlichen Entgegenſetzung der Begriffe Poeſie und Proſa: beide werden in dieſe ausdrückliche Beziehung des Gegenſatzes geſtellt, eben weil ſie trotz der Schärfe der Grenze hart aneinander liegen. Was Proſa ſei, wäre nach den Erörterungen in der Metaphyſik des Schönen eigentlich nicht mehr zu unterſuchen; doch müſſen wir darauf zurückkommen, weil dieſe Spannung des Verhältniſſes eine ſpezielle Beleuchtung verlangt. Wir gehen dabei von der Berichtigung der betreffenden Sätze Wilhelms v. Humboldt aus. Er ſagt (Aeſth. Verſ. S. 20), der Unterſchied des Reiches der Phantaſie von dem Reiche der Wirklichkeit beſtehe darin, daß in dieſem jede Erſcheinung einzeln und für ſich daſtehe, keine als Grund oder Folge von der andern abhänge; eine ſolche Abhängigkeit könne niemals wirklich angeſchaut, immer nur durch Schlüſſe eingeſehen werden; der Begriff des Wirklichen mache auch das Aufſuchen derſelben überflüſſig; denn hier ſei die Erſcheinung einfach da, brauche ſich nicht erſt durch ihre Urſache oder ihre Wirkung zu rechtfertigen; ſobald man hingegen in das Gebiet des Möglichen übergehe, ſo beſtehe Jedes nur durch ſeine Abhängigkeit von etwas Anderem, und Alles, was nicht anders als unter der Bedingung eines durchgängigen innern Zuſammenhangs ge-

Digitized by Google

dacht werden könne, ſei idealiſch. Es verhält ſich aber ſo gewiß umgekehrt, daß nur zu fragen iſt, wie Humboldt zur der ſchiefen Aufſtellung gekommen ſei. Nicht die Wirklichkeit ſchlechthin ſtellt ihre Individuen wie ſelbſtändige Erſcheinungen auf, ſondern ſo werden ſie aufgefaßt von der Anſchauung, und es iſt gerade die idealiſirende Kunſt, welche an der letztern unmittelbar fortbildet; dagegen die Beobachtung, der Verſtand geht hinter die Anſchauung zurück, welche die Dinge aus der Kette ihrer Vermittlungen herausgreift, ſtellt ſie durch Schlüſſe nach den Kategorieen der Cauſalität, des Mittels und Zweckes u. ſ. w. in den Zuſammenhang allſeitiger Bedingtheit, und dieß iſt die Proſa, welche in Wahrheit eben das gemein wirkliche Verhältniß begreift. Die Proſa kennt nicht den Schein, als ob ein Individuum abſolut ſei, das Einzelne iſt ihr nie eine Totalität, ſie ſteigt als Philoſophie zu der Idee einer Totalität auf, welche im ganzen Weltall, in den unendlichen Zeiten und Räumen, in der allſeitigen Vermittlung und Wechſel-Ergänzung alles Einzelnen real iſt; dieſe Totalität nennt man im ſpeculativen Sinne concret, das Individuum iſt in ihr als lebendiges Glied des Ganzen geſetzt, aber ſie iſt nicht concret in dem Sinne, daß das Individuum in ihr mangellos ſeine Gattung und durch ſie das Weltall in ſich darſtellte. Dieſer Betrachtung gegenüber iſt das Einzelne auf dem Standpuncte der Proſa immer todt, und zwar ohne Unterſchied der niedrigeren und höheren Gebiete; alle Proſa lieſt das Allgemeine aus ſeinen Individuen zuſammen, die Poeſie hat es im Individuum. Jene Fäden der Cauſalität, welche vom Individuum fortleiten in den unendlichen Progreß des Einzelnen, ſchneidet die Poeſie gerade durch, während die Proſa ſie verfolgt. Man ſieht aber, wie W. Humboldt bei ſeiner übrigens ſo richtigen Idee vom Schönen auf den falſchen Begriff gekommen iſt. Er bezeichnet (a. a. O. S. 21) die Phantaſie als einen Theil der Vernunftthätigkeit, deren Aufgabe es iſt, Alles im Zuſammenhang zu faſſen, zu Einheiten und endlich zur höchſten Einheit zu verbinden. Die Phantaſie iſt nun wohl eine der Formen des abſoluten Geiſtes, in ihrem Verfahren aber von den übrigen Formen dieſer höchſten Sphäre gerade dadurch verſchieden, daß ſie die Sinnlichkeit in ſie heraufnimmt und die höchſte Einheit in das ſinnlich Eine legt, und eben dieſer Unterſchied war hier zu betonen. Ferner erkennt Humboldt als weſentlichen Grundzug des Schönen die Tilgung des gemein Zufälligen und meint nun, dieſe müſſe dadurch bewerkſtelligt werden, daß die Dinge in ihrem allſeitigen Zuſammenhang nach Grund und Folge aufgefaßt werden. Allein auf dieſe Weiſe tilgt eben nur die Proſa den rohen Begriff des Zufalls, indem ſie zeigt, daß das, was eine jeweilig gegebene Linie anſcheinend irrationell durchkreuzt, vielmehr nur eine Folge davon iſt, daß das Ganze des Lebens ein Syſtem von Linien bildet, die ſich nach allen Seiten unberechenbar ſchneiden; nicht

Digitized by Google

in ihren einzelnen, beſchränkten Gebieten leiſtet ſie dieß, denn jedes derſelben überläßt die Verfolgung gewiſſer Durchkreuzungen in ihre Cauſalität einem andern, die Philoſophie nur überblickt das Ganze und verſöhnt mit jeder Störung jedes Zuſammenhangs auf jedem Punct. Im Reiche des Schönen dagegen wird das Zufällige auf anderem Wege getilgt: es wird in ſeiner, die jeweilige Linie ſtörenden Form entweder gar nicht zugelaſſen, als nicht ſeiend behandelt, oder in ein Furchtbares, ein Komiſches aufgehoben, nimmermehr aber durch denkenden Ueberblick des unendlichen Zuſammenhangs in Natur und Geſchichte auf ſeine entfernten Nothwendigkeiten zurückgeführt. Hier ſind weſentlich die §§. 52 und 53 zu vergleichen. Wie konnte nun W. von Humboldt den falſchen Begriff mit ſeiner richtigen Idee, daß das Schöne eine Totalität, ein geſchloſſenes, nur von ſich ſelbſt abhängiges Ganzes iſt, vereinigen? Er verwechſelt die organiſche Motivirung im Kunſtwerk und jenen Charakter der Unendlichkeit, wodurch die Idealgeſtalt alle Möglichkeiten, die Keime zu allem Großen in ſich trägt, mit dem allſeitigen Netze der Begründungen und Beziehungen, worin die Dinge außerhalb des Kunſtwerks ſtehen und wodurch auf dem Standpuncte der Proſa Alles auf Alles hinweist, aber auf andere Weiſe, nämlich auf Koſten der freien Selbſtändigkeit.

Wir werfen noch einen Blick auf ein beſonderes Gebiet der Proſa, die Geſchichte. Das Weſentliche iſt allerdings in anderem Zuſammenhange (§. 400) ſchon vorgebracht und es bleibt nur wenig zu ſagen übrig. Die Grundlage des hiſtoriſchen Standpuncts bleibt unbeſchadet ſeines höheren Zieles weſentlich die, daß man erfahre und wiſſe, was geſchehen iſt, wogegen der Dichter zur Anſchauung bringt, was nie und immer geſchieht, jedoch in ſolcher individueller Beſtimmtheit, daß der Zuhörer überzeugt iſt, es könne in einer beſtimmten Zeit, an beſtimmtem Ort ſo und nicht anders geſchehen ſein, oder richtiger: es müßte, wenn es geſchähe, ſo und nicht anders geſchehen. Ariſtoteles ſagt in der ſchon zu §. 400 angeführten Stelle der Poetik (C. 9), die Dichtkunſt ſtelle mehr das Allgemeine, die Geſchichte das Einzelne dar, und das Allgemeine beſtimmt er näher dahin, daß die Reden oder Handlungen, die einem beſtimmten Manne beigelegt werden, Möglichkeit und Wahrſcheinlichkeit haben. Statt des Letztern würden wir ſagen: innere Wahrheit; eine logiſche Verwirrung aber liegt darin, daß durch die Worte: „einem beſtimmten Manne“ der Begriff des Einzelnen, der vorher die Geſchichte von der Poeſie unterſcheiden ſollte, gerade auch in dieſe aufgenommen iſt. Ariſtoteles ſtellt hiemit die Forderung auf, daß die allgemeine, innere Wahrheit vereinigt ſei mit dem überzeugenden Ausdruck der Individualität; daß das Ewige ſich darſtelle als ein Solches, was auch die Energie hat, unter den Bedingungen der Wirklichkeit zu ſein. Das Richtige iſt, daß ſowohl die

Geſchichte, als auch die Poeſie, jede das Allgemeine und jede das Einzelne hat, aber jede das letztere in anderem Sinn und daher auch das erſtere in anderem Verhältniß dazu. Die Geſchichte nämlich, da es ihr um den Stoff als ſolchen zu thun iſt, nimmt alle die Trübungen des Einzelnen, alſo des Bandes zwiſchen dem Allgemeinen und Einzelnen auf, welche im Naturſchönen der ſtörende Zufall mit ſich bringt, ſie verſöhnt mit ihnen durch den weiten Blick über die Zeiten und Ereigniſſe, die Poeſie aber vollbringt die Verſöhnung hier, auf dieſem Puncte, indem ſie dieſelben ausſcheidet. Ebenſo verſchieden ſind ſie im Umfang der Aufnahme des Einzelnen. Der Geſchichtſchreiber nimmt nur gelegentlich ſolche Züge auf, welche den Gegenſtand der innern Anſchauung greiflich vergegenwärtigen, der Dichter grundſätzlich und überall; auf der andern Seite führt jener eine Maſſe cauſaler Vermittlungen ein, welche den Individuen den ſchönen Schein der freien Bewegung entziehen und ſie insbeſondere in der Zeit mechaniſirter Staatsformen in die Schnüre des Vorgeſchriebenen, Canzlei- und Ordonnanzmäßigen einſpannen, der Dichter ſtößt ſie aus und ſein Augenmerk iſt, dem Menſchen ſeine freie Lebendigkeit zu erhalten. (Vergl. hierüber auch Hegel, Aeſthetik. Th. 3, S. 256 ff.) Dieß führt auf den Unterſchied im Stoffe: die Geſchichte umfaßt Alles, die Dichtkunſt meidet mechaniſirte Zuſtände. Im Uebrigen iſt bei dieſer Vergleichung von Poeſie und Geſchichte vorausgeſetzt, daß ſich beide in denſelben Stoff theilen. Warum es unbedingt vorzuziehen iſt, wenn der Dichter in den betreffenden Zweigen ſeiner Kunſt den Stoff nicht frei erfindet, ſondern aus der Geſchichte nimmt, brauchen wir, da unſer ganzes Syſtem nach Bau und Inhalt vor Allem gegen ſtoffloſen Idealiſmus der Phantaſie gekehrt iſt, nicht weiter zu zeigen. Wenn Ariſtoteles denſelben Satz darauf gründet, daß das Mögliche glaubwürdiger ſei, wenn es geſchehen iſt, ſo muß man wohl bemerken, daß er vorher überſehen hat, in dem Begriffe des Möglichen ausdrücklich den des überzeugend Individuellen hervorzuheben. Der Dichter thut darum gut, ſich an die Geſchichte zu halten, weil ſonſt ſeinem Werke der Schein der Naturwahrheit, Ton, Wurf und Haltung des individuell Wirklichen abgeht; ſein Werk intereſſirt uns nicht, weil das, was es darſtellt, wirklich geſchehen iſt, ſondern weil es zur Kraft des Allgemeinen die unendliche Eigenheit alles Individuellen aus dem Boden des empiriſch Wirklichen heraufzieht. Daß aber die Umſchmelzung ſchwer und daß daher der Dichter im Vortheil iſt, wenn ſich ihm geſchichtliche Stoffe darbieten, welche die allgemeine Phantaſie, die dichtende Sage ſchon umgeſtaltet, ſchon bis auf einen gewiſſen Grad poetiſch zugerichtet hat, iſt ſchon öfters bemerkt und muß bei dem Drama noch einmal aufgenommen werden. Eine Aehnlichkeit zwiſchen Geſchichtſchreibung und Dichtung liegt endlich im Großen und Ganzen der Anordnung, worin doch auch die erſtere nach einem Geſetze der Ausſcheidung, Auswahl zu

verfahren hat, die der poetiſchen Compoſition verwandt iſt. In dieſer Beziehung vorzüglich ſpricht man von hiſtoriſchem Kunſtwerk. Allein das leitende Prinzip bleibt auch hierin für den Geſchichtſchreiber, daß die ſächliche Wahrheit in volles und reines Licht trete. Würde z. B. eine Thatſache oder eine Reihe von Thatſachen noch ſo dunkle Schatten auf die Idee einer ewigen Gerechtigkeit werfen, die ſich nur anderswo, in andern Geſchichtswerken über den weitern Verlauf der Begebenheiten wieder ausgliechen, der Hiſtoriker dürfte ſie der künſtleriſchen Anordnung zu liebe natürlich nicht unterdrücken.

Nach dieſer Auseinanderſetzung wären nun die verſchiedenen Arten des Uebertritts aus der ächten Poeſie in die Proſa zu beleuchten. Wir beſchränken uns aber hier auf wenige Bemerkungen, weil die Sache an andern Orten zur Sprache kommen muß, nämlich theils in der Darſtellung der Zweige der Poeſie, theils im Anhang (vergl. §. 547). Ohne Vorgriff in die Zweige ſind allerdings auch dieſe Bemerkungen nicht möglich. — Das Vortragen allgemeiner (wiſſenſchaftlicher, ethiſcher, politiſcher) oder hiſtoriſcher Wahrheit, das ſchließlich irgendwie immer auf den Willen berechnet iſt, alſo die Welt unäſthetiſch aus dem Standpuncte des Sollens auffaßt, und das ſich von der äſthetiſchen Einheit entbindet, in welcher es nur als ein vom lebendig anſchaulichen Ganzen getragenes Moment Berechtigung hat, iſt immer zugleich ein falſches Hervortreten der Perſon des Dichters, eine Aufhebung der Objectivität, die, in verſchiedenem Sinne zwar, allen Zweigen zukommt, alſo eine Störung der Illuſion. Im Epiſchen erzählt der Dichter; er verkennt aber das richtige Verhältniß, wonach er blos Organ iſt, wenn er über ſeinen Stoff redet, ſtatt ihn durch ſeine Rede nur aufzuzeigen, und das Letztere geſchieht, indem er ſeine Perſonen handeln läßt. Hier müſſen wir nur §. 513 das Wort des Ariſtoteles wieder aufnehmen: der Dichter ſelbſt dürfe am wenigſten ſprechen, denn ſo ſei es nicht gemeint mit ſeiner Aufgabe, nachzuahmen; die Andern drängen durchaus die eigene Perſon vor, ahmen Weniges oder ſelten nach, Homer aber führe nach einer kurzen Einleitung geradezu einen Mann oder eine Frau oder ſonſt etwas ein und nichts ohne, ſondern mit Charakter. Wie wenig iſt dieß einfache Grundgeſetz namentlich in unſerer Romanliteratur erkannt und befolgt! Da werden Verhältniſſe, Charaktere, Stimmungen analyſirt, ſtatt daß uns durch Handlung gezeigt würde, wie ſie ſind, da hört man überall den Dichter als Pſychologen, Philoſophen, Moraliſten, Politiker, der ſich nur dürftig und fadenſcheinig in eine Handlung verkleidet hat. Bei J. Paul, der dieſe unter Excerpten, Excurſen, Reden, Abhandlungen, Hundspoſttagen u. ſ. w. faſt verſchüttet, hängt dieß anders zuſammen, denn er weiß eigentlich, daß er ſündigt, und thut es aus humoriſtiſchem Eigenſinn doch. Eine beſonders gewöhnliche Form iſt die, daß weit zu

Digitized by Google

viel Geſpräch eingeflochten wird; es ſprechen zwar die Perſonen im Roman, aber aus ihnen ſichtbar der Poet, der ſeine Reflexionen an den Mann bringen will und es dadurch ſicher wenigſtens dahin bringt, daß man ihm gar nicht mehr glaubt, es ſei ihm Ernſt mit dem Erzählen. — Eine andere, gröbere Form der proſaiſchen Entmiſchung iſt nun das Ausweichen auf den hiſtoriſchen Standpunct. Es verbindet ſich, wo es auftritt, mit jenem Ueberſchuſſe der Reflexion; der ſcheinbare Dichter will ſich in beiden Formen mit dem proſaiſchen Bewußtſein des Leſers in Vermittlung ſetzen, durch die letztere aber ſpeziell gegen Vorwürfe, die aus dieſem Bewußtſein kommen, verwahren und decken: er kann nichts dafür, wenn dieß und das verletzt, es iſt geſchehen. Ausdrückliche Verſicherungen der hiſtoriſchen Wahrheit, Vorworte, Randbemerkungen mit ſtatiſtiſchen Notizen und Argumenten, Nachbemerkungen, überflüſſig ſpezielle Data, zu genaue Localiſirungen, Aufnahme einzelner Züge, die ohne poetiſche Bedeutung ſind, aber die geſchichtliche Wahrheit verbürgen ſollen: das Alles wirkt zuſammen, dafür zu ſorgen, daß ein recht fühlbarer Erdgeſchmack, ein recht ſchwerer Bodenſatz des Stoffartigen zurückbleibe, den kein Schütteln mit dem darüber ſchwebenden Spiritus zu amalgamiren vermag. Da bleibt das Ganze tonlos, da treten die Maſſen nicht in Fluß, da erklingt nicht der Strom in jenem Rhythmus, der uns ſagt, daß aller Stoff in freien Schein verwandelt iſt, daß wir eine zweite, ideale Welt vor uns haben. Man leſe z. B. jede beliebige Parthie in dem gewiß nicht talentloſen Bulwer, halte ſie neben irgend eine Parthie des Wilh. Meiſter und höre hin, ob der Unterſchied nicht iſt wie zwiſchen dem Klang von Kupfer und Silber. — Auf die lyriſche Dichtung wollen wir noch nicht näher eingehen; der betreffende Abſchnitt wird zeigen, wie der Lyriker, obwohl er im eigenen Namen ſpricht, doch ſich in gewiſſem Sinne zu objectiviren hat, wie nahe es aber allerdings ihm beſonders liegt, ſich nackt an das proſaiſche Bewußtſein zu wenden. Die Reflexionspoeſie iſt in dieſem Gebiete am meiſten zu Hauſe; in das Feld der hiſtoriſchen Proſa geräth leicht das erzählende Gedicht in Volkslied und Kunſtpoeſie. — Im Drama iſt kein directes Hervortreten der Perſon des Dichters möglich, um ſo näher liegt das ſubjective Hervorſprechen aus den nur ſcheinbar objectiven Charakteren. Schiller hatte ſchon große Stufen der Schülerjahre hinter ſich, als er im Don Carlos noch recht in die oberflächlich maskirte Rhetorik des ſubjectiven Pathos verfiel. Seine Nachahmer brachten zu demſelben Fehler nicht ſeine große, weltumfaſſende Seele mit. Schiller erkannte ſeine Blöße, nahm ſeinen Geiſt in die Zucht der ſtrengen Realität des geſchichtlichen Stoffs und gründete mit ſeinem Wallenſtein das neuere hiſtoriſch politiſche Drama. Aber ſeine Nachfolger wußten die Umſchmelzung nicht zu dem Puncte zu führen, auf dem ſie trotz ſo vielen Reſten von Dualiſmus bei Schiller ſchon angelangt

Digitized by Google

iſt. Vielmehr im Drama gerade geht das tendenziös rhetoriſche Pathos und neben ihm die ſtoffartige Schwere des Hiſtoriſchen recht im Schwange. Dabei bemerkt man doch auch, abgeſehen von dem pathetiſchen Peroriren hinter der Maske, ein im engeren Sinne merkliches Selbſtſprechen des Dichters, und dieß in allen Gattungen, auch im Luſtſpiel: es werden Entwicklungen von Sachlagen, namentlich Expoſitionen im Anfang, Auseinanderſetzungen der Stimmungen, Leidenſchaften gegeben, denen man augenblicklich anſieht, daß die dramatiſche Perſon eigentlich nicht mit den andern auf der Bühne, noch mit ſich ſelbſt, ſondern mit den Zuhörern ſpricht, alſo eigentlich der Dichter. Das iſt zugleich ein Rückfall in die Kindheit des Drama, wo Einer herauskam und dem Publikum direct erzählte, er ſei bös, zornig, dieß und das verhalte ſich ſo und ſo. Auch die zu umſtändlichen Anweiſungen für das Spiel beweiſen, daß dem Dichter das proſaiſche Wiſſen um die Execution und das Publikum über die Schulter ſieht.

§. 849.

Aus dem Verhältniſſe der Prinzipien der directen und indirecten Idealiſirung (§. 844) geht auch in der Poeſie ein Gegenſatz zweier Stylrichtungen hervor. Die eine behandelt im Geiſte der Plaſtik die innere und äußere Welt allgemeiner, einfacher, ungebrochener und regelmäßiger, die andere, dem ächt maleriſchen Verfahren entſprechend, verfolgt eine buntere Welt in die tieferen Brüche des Bewußtſeins und der Erſcheinung, in die härteren Bedingungen des Daſeins und in die ſchärfſte Eigenheit der Individualität und ſchreitet bis zu den kühnſten Verbindungen des Ernſten und Komiſchen fort. Jene wird, vermöge gegründeter Uebertragung des Geſchichtlichen auf einen bleibenden Unterſchied, vorzüglich in der Poeſie die claſſiſche genannt (vergl. §. 438). In keiner andern Kunſt iſt Kampf und Wechſelwirkung beider Style ſo durchgreifend und befruchtend, wie in dieſer.

Es muß hier nachdrücklich auf §. 676 verwieſen werden, wo das Weſen und die ganze Bedeutung der zwei entgegengeſetzten Style für die Malerei auseinandergeſetzt iſt. Zwiſchen dieſer und der Poeſie beſteht, wie ſich aus allem Bisherigen ergibt, die tiefſte Verwandtſchaft auch hierin, in der letzteren behauptet jedoch (vergl. §. 844) das Prinzip der directen Idealiſirung neben dem entgegengeſetzten, das entſchieden zur Herrſchaft gelangt iſt, ſein Recht in ſtärkerem Maaße fort, daher es in der Geſchichte dieſer Kunſt, in der Periode, deren Geiſt der plaſtiſche war, eine vollkommen reife, den Bedingungen dieſes Kunſtgebiets rein entſprechende Poeſie gegeben hat, eine Poeſie, die auf dem Standpunct ihres Ideals ſo ganz und aus Einem muſterhaften Guſſe war, daß von ihr der Name des

Claſſiſchen entnommen iſt, wie er nicht nur dem Beſten und Vollkommenſten, ſondern in engerer Bedeutung dem Style gegeben wird, der auf jenem Prinzip der directen Idealiſirung ruht, nach welchem die einzelne Geſtalt ſchön ſein ſoll. Auch in der Malerei nennt man die entſprechende Richtung die claſſiſche, die claſſicirende; man bemerke aber dabei wohl, daß dieſer Styl hier ſeine Muſter nicht eigentlich in den Werken der Alten auf demſelben Kunſtgebiete, vielmehr auf dem einer andern Kunſt, der Sculptur, hat, wogegen die claſſiſch fühlende, zeichnende, componirende Richtung in der Poeſie ihre Vorbilder eben in den alten Meiſtern derſelben Kunſt findet und der verwandte Charakter der Bildnerkunſt nur zur näheren Belehrung über ihr Weſen beizuziehen iſt. Die Bezeichnung trifft daher noch weit enger zu, wenn man (unter den nöthigen Einſchränkungen) die Dichtung der romaniſchen Völker, unter den Deutſchen Göthe's und Schiller's im Gegenſatze vorzüglich gegen Shakespeare, die claſſicirende nennt, als wenn man den älteren und jüngeren Akademikern der Malerei in Frankreich, den Carſtens und Wächter in Deutſchland dieſen Namen gibt. Die durchſchlagende Bezeichnung claſſiſch und romantiſch, wie ſie nicht nur einen geſchichtlich dageweſenen, ſondern bleibenden Unterſchied der Auffaſſung im Auge hat, iſt im Gebiete der Poeſie aufgekommen, der große Gegenſatz der Style hier früher, ausdrücklicher, tiefer erkannt worden, als auf allen andern Kunſtgebieten: natürlich, weil der geiſtigſten Kunſt ein ausgeſprochneres Bewußtſein ihrer Geſetze, eine ausgebildetere Kritik zur Seite geht. Seit dem Kampfe gegen Gotſched dreht ſich Alles um dieſe Angel, Shakespeare iſt der Name, in welchem man Alles zuſammenfaßt, was man unter dem naturaliſtiſchen und individualiſirenden Style begreift. Um was es ſich eigentlich handelt, kann man ſich auf empiriſchem Weg am beſten veranſchaulichen, wenn man deutlich das Schwanken zwiſchen zwei Stylen in Göthe's Egmont beobachtet, wenn man in Schiller's Wallenſtein genau unterſcheidet, wo unter dem Einfluſſe des großen Britten die geſättigte Farbe der vollen Lebenswahrheit und wo dagegen die generaliſirende Allgemeinheit des Idealiſmus durchdringt, wenn man die Aeußerung von Gervinus über Schiller's Charaktere: ſie halten ſich in einer Mitte zwiſchen der typiſchen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare (Neuere Geſch. d. poet. Nat.-Lit. d. Deutſch. Th. 2. S. 506) wohl überlegt. Letztere iſt zwar nicht ganz richtig; dieſe Mitte ſuchen wir erſt, ſie iſt das Ziel unſerer Poeſie, aber das Wort gibt viel zu denken. — Der §. faßt in Kürze die ſchon in früheren Abſchnitten mehrfach beſprochenen Grundzüge beider Style noch einmal zuſammen und hebt als neuen Zug nur die kühnere Miſchung des Ernſten und Komiſchen hervor; jede weitere Auseinanderſetzung an der gegenwärtigen Stelle wäre zweckwidrig, weil in der Folge der große Unterſchied, von dem es ſich handelt, auf allen Hauptpuncten hervortritt und

Digitized by Google

zur Sprache kommt. Nur gewiſſe Beſtimmungen, Definitionen deſſelben ſind hier noch zu berückſichtigen, um Einwürfen vorzubeugen. In der Grundlage ſeiner Weltanſchauung haben wir den claſſiſchen Styl weſentlich als einen objectiven beſtimmt („das Ideal der objectiven Phantaſie" §. 425). Widerſpricht dieß nicht dem Begriffe des Idealiſtiſchen? Wie kann man von dem klar ſchauenden, gegenſtändlichen Göthe und von dem ſubjectiven Schiller gemeinſchaftlich das Claſſiciren ausſagen? Allein man muß richtig unterſcheiden. Im claſſiſchen Style wird verlangt, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſei, daher greift er nicht tief in die ſpezielleren Züge der Exiſtenz hinein, gibt mehr Typen, als Individuen, berührt nur die reinen, lichten Gipfel der Dinge. Göthe und Schiller in ihrer durch die Alten geläuterten Periode haben dieß gemein; von dem Unterſchiede, der übrigens zwiſchen ihnen ſtattfindet, iſt hier zunächſt ganz abzuſehen und ebenſo von den Einſchränkungen, die im Gemeinſchaftlichen ſelbſt daraus entſpringen, daß Schiller vermöge ſeiner draſtiſchen Energie durch Shakespeares Einfluß vielfach zur geſättigteren, keckeren Farbengebung geführt wird. Durch jene Keuſchheit nun, die ſich ſcheut, in die Einzelzüge der Dinge bis zu einer gewiſſen Spezialität einzugehen, iſt der Geiſt des claſſiſchen Styls idealiſtiſch, nimmt die großen Schritte des Kothurns; dem unbeſchadet iſt aber ſeine Auffaſſung an ſich ſtreng ſächlich, ihr verwandelt ſich alles Innere ganz in ein Bild, das ſo feſt und in ſo klaren Umriſſen daſteht, wie eine Statue; ſie ſetzt keinen Reſt von Subjectivität. Von dieſer Seite betrachtet, ſteht Schiller der claſſiſchen Auffaſſung ganz ferne und fällt ſogar in die rhetoriſche Entmiſchung der äſthetiſchen Elemente (§. 848). Wir haben den Charakter des claſſiſchen Ideals früher auch einen realiſtiſchen genannt (§. 439, a.); darauf kommen wir nachher zurück, um namentlich in dieſer Bezeichnung verwirrendem Mißverſtändniſſe zu ſteuern. Vorerſt iſt noch zu verhüten, daß nicht ein Begriff zur Unzeit herbeigebracht werde, welcher den richtigen Gegenſatz ebenfalls umzuſtoßen droht: in gewiſſem Sinn iſt nämlich Göthe ſubjectiver, als Schiller, indem jener in Gemüthskämpfen, dieſer in Thaten und Geſchichte als dem eigentlichen Elemente ſeines Dichterberufes ſich bewegt; dieß geht aber die Grundſtimmung der ganzen Perſönlichkeit und den durch ſie beſtimmten Inhalt, nicht den Styl der Poeſie an; es hat freilich auch weſentlichen Einfluß auf denſelben, allein dieſe Urſache des verſchiedenen Colorits gehört nicht hierher. Wir gehen jetzt hinüber zu dem entgegengeſetzten Style, um hier ebenſo die Begriffe zu ordnen. Schiller nennt ihn ſentimental; dieſe Begriffsbeſtimmung iſt im Ganzen und Großen beurtheilt in Anm. ı zu §. 458. Es bleibt das Wahre, daß im romantiſchen und modernen Ideale die innere Welt über die äußere wiegt und daher ein ſubjectiver Stimmungshauch ſich über alle Gebilde der Poeſie legt, in welchem die Umriſſe zu verzittern

Digitized by Google

ſcheinen; allein der Charakter der ganzen Auffaſſung iſt damit nicht erſchöpft; und ebenſowenig durch W. v. Humboldt's entſprechende Unterſcheidung der zwei Style als des bildenden und ſtimmenden (Aeſthet. Verſ. Abſchnitt XIV). Es handelt ſich nämlich darum, wie das Uebergewicht der ſubjectiven Welt in der Art der dichteriſchen Zeichnung der Gegenſtände ſich äußere; und hier tritt ein Merkmal auf, das mit dem Sentimentalen, blos Stimmenden gerade in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint. Eine Vergleichung zwiſchen Homer und Arioſt, wie ſie W. v. Humboldt (a. a. O. Abſchn. XXI) anſtellt, dient nicht dazu, daſſelbe zu finden, das halb ironiſche, halb ſentimentale Spiel der Einbildungskraft iſt eine vereinzelte Erſcheinung ohne Anſpruch auf Allgemeinheit. Das Wahre iſt vielmehr, daß der Geiſt, der die Dinge im Lichte der innern Unendlichkeit auffaßt, gerade eine ſchärfere Zeichnung der Einzelzüge begründet, als jener Idealiſmus, weil im Lichte des eröffneten Zuſammenhangs mit der unermeßlich vertieften inneren Welt ſelbſt das Kleine, Enge, höchſt Eigenthümliche berechtigt, bedeutend wird. Der Styl, welcher vermöge des vorherrſchenden Stimmungstons nach der einen Seite einen gewiſſen muſikaliſchen Nebel über die Dinge legt, iſt daher ebenderſelbe, welcher dieſen Nebel plötzlich zerreißt und in alle Falten und Winkel der Welt, ſelbſt in die häßlichen, Strahlen von einer Schärfe ſchießt, vor welchen der claſſiſche zurückſcheut. Die Schönheit aber reſultirt dann eben als ſtimmungsvoller Geiſt aus dem Ganzen. Es mag in gewiſſen Zweigen der Dichtkunſt, die ſich in dieſem Elemente bewegt, Erſcheinungen geben, welche ſich ganz in jenem empfindungsvollen Dufte halten, zu keinerlei Härte und Schärfe fortgehen und doch gut ſind, aber im Ganzen und Großen wird, wo die bewegte Subjectivität der Auffaſſung herrſcht, das Verfolgen des Objects in die engere Naturwahrheit weſentlich mitgeſetzt ſein. Dieß nun hat man im Auge, wenn man dieſen Styl den realiſtiſchen nennt; der claſſiſche heißt ſo, wenn man die Objectivität der Vergegenwärtigung überhaupt, der naturaliſirende und individualiſirende, wenn man Grad und Umfang des Hereinziehens der Einzelzüge des Daſeins betont; Realiſmus im letzteren Sinn iſt die gründliche Verſetzung künſtleriſchen Bildes in die volleren, härteren Bedingungen der Exiſtenz, der ausführlichere Schein des Lebens. Man ſieht, wie ſich dieſe Beſtimmungen herumwerfen: beide Style ſind in gewiſſem Sinne idealiſtiſch und beide in gewiſſem Sinne realiſtiſch; der erſtere iſt idealiſtiſch im Sinne der ſtrengeren Ausſcheidung der particularen Züge, der zweite iſt in dieſem Sinne realiſtiſch, der erſte iſt realiſtiſch, weil er keine verborgene Innerlichkeit kennt, der zweite iſt in dem Sinn idealiſtiſch, daß er ſeinen Ausgang von dieſer Tiefe nimmt. Idealiſmus als Bezeichnung des erſteren kann weniger mißverſtanden werden, aber den Namen realiſtiſch, der ſonſt für den zweiten gebraucht wird, haben wir vermieden, um der Verwirrung zu

Digitized by Google

entgehen, und die freilich unbequemen Benennungen: naturaliſtiſch und individualiſirend vorgezogen; wir werden jedoch von nun an beide Begriffe auch in dem Ausdrucke *charakteriſtiſch* zuſammenfaſſen. In §. 39 iſt gezeigt, daß der Begriff des Charakteriſtiſchen in der Lehre vom Schönen an ſich zu einer müßigen Streitfrage führt, aber auch vorgeſorgt, ihm in der concreten Kunſtwelt ohne Mißverſtändniß ſeine Anwendung zu ſichern. Uebrigens vermeiden wir es, dieſen Styl romantiſch zu nennen, ihm alſo einen geſchichtlichen Namen beizulegen, wie dem andern. Er ruht ja keineswegs ebenſo auf einem muſterhaften Vorbilde, das im Mittelalter gegeben wäre, wie dieſer auf dem ewigen Vorbilde des Alterthums; ſeine Grundlagen ſind dem Mittelalter und der neuen Zeit gemeinſchaftlich, den Unterſchied in der Entwicklung derſelben verfolgen wir hier noch nicht. Der Begriff des Romantiſchen hat überdieß durch eine krankhafte Art, das Mittelalter zu erneuern, einen ſchiefen Nebenton bekommen. — Das Schwere in den Unterſcheidungen liegt aber auch darin, daß in der Poeſie noch mehr, als in der Malerei, die beiden Stylrichtungen ſich mannigfach durchkreuzen und brechen, daß in beiden Lagern verwickelte Miſchungen aus dem Entgegengeſetzten ſich darſtellen. Daraus erhellt jedoch nur um ſo mehr die beſondere chemiſche Kraft, welche in der Poeſie dieſem Gegenſatze zukommt.

§. 850.

Der poetiſche Styl, wie er im *ſprachlichen Ausdruck* erſcheint, hat 1.
**die proſaiſch gewordene Sprache ſo zu behandeln, daß mit der Bezeichnung
auch das Bild des Bezeichneten in ſelbſtändiger Kraft vor der Phantaſie erſteht
und ſich lebendig bewegt. Die Dichtkunſt wirkt dadurch ſchöpferiſch und Sprach-
bildend ſtets von Neuem auch auf die Proſa zurück. Da aber das *Ganze*** 2.
**ihrer Thätigkeit auf lebendige Veranſchaulichung gerichtet iſt und da ſie die
Nachahmung der Malerei zu vermeiden hat (§. 847), ſo iſt ſie in den *einzelnen Mitteln* einfach und ſpart den reicheren Glanz den Momenten der
entſprechenden Stimmung auf. Syſtematiſche Aufzählung dieſer Mittel ſetzt die
Proſa voraus und gehört der Rhetorik an; die Poetik hat nur die weſentlichen
Formen derſelben zu unterſcheiden.**

1. Wir haben (§. 836 Anm.) geſehen, wie zwar auch im gewöhnlichen Gebrauche der Sprache das Sprachzeichen immer ein Bild des Bezeichneten vor die innere Vorſtellung ruft, aber dieß Bild nothwendig matt und unbeſtimmt bleibt, wie mit dem Fortſchritte des Bildungszwecks der Sprache das Band zwiſchen Bedeutung und Wort mehr und mehr dem Mechanismus bloßer Gedächtniß-Verknüpfung weicht. Die Sprache, wie ſie dadurch geworden, dient dem proſaiſchen Bewußtſein, das keine Abſicht haben kann,

Digitized by Google

die Einzelvorſtellungen, die es in ſeinen verſtändigen Zuſammenhang reiht, für die innere Anſchauung zu beleben. Es iſt nun nicht nur vergeſſen, warum ein Gegenſtand ſo und nicht anders genannt wird, das Denkbild wird nicht nur immer blaſſer, ſondern es verliert auch eine immer größere Anzahl von Wörtern ihre urſprünglich ſinnliche Bedeutung und wird in der metaphoriſchen gebraucht, als wäre dieß die eigentliche (z. B. Herz, wirken, entwickeln). Jenes Wort, daß die Poeſie älter ſei, als die Proſa, gilt daher nicht nur von der früheren Ausbildung der erſteren als Anſchauungsweiſe überhaupt und im Liede, das lebendig von Mund zu Munde gieng, ehe es eine Kunſt der proſaiſchen Darſtellung geben konnte, ſondern im weiteren, unbeſtimmteren Sinne von der ſinnlichen Friſche der urſprünglichen Sprache der Naturvölker und der damit verbundenen Vorſtellung. Eigentliche und wahre Poeſie ſetzt jedoch die Proſa voraus, entſpringt aus einer Macht des Geiſtes, die mit dieſer ringt und das ideale Weltbild aus ihr herausarbeitet. Je weiter die Proſa, als Bildungsform und Auffaſſungsweiſe überhaupt, vorgeſchritten, deſto ſchwerer freilich iſt dieſer Kampf, deſto ſchwerer erklingt die ſpröde Verſtändigkeit der Sprache im Munde des Dichters. Seine Aufgabe nun iſt, dafür zu ſorgen, daß das Wort dem Hörer nicht mechaniſches, todtes Zeichen bleibe, er muß ihn zwingen, zu ſehen und Belebtes, ſelbſtändig Lebendiges zu ſehen. Der §. unterſcheidet dieſe beiden Seiten, denn es handelt ſich von dem doppelten Berufe der Poeſie, nach der einen Seite das Weſen der bildenden Kunſt, nach der andern die Natur der Muſik geiſtig auf ihrem Boden wiederherzuſtellen (§. 838 und 839); daß er Geſtalten vor uns hervorruft, darin gleicht der Dichter dem bildenden Künſtler, daß dieſe Geſtalten ſich bewegen, von innerem Leben erklingen, darin iſt er dem Muſiker verwandt. Dieſer Unterſchied wird ſeine Anwendung finden, wenn wir die Arten der Mittel, wodurch die Phantaſie vom Dichter zum lebendigen Bilden aufgerufen wird, näher auseinanderſetzen. Zunächſt muß hier noch die Rückwirkung auf die Proſa, die Sprache überhaupt hervorgehoben werden. Nach Wortbildung Wörterverbindung, Wortſtellung, Periodenbau, Kraft, Lebendigkeit und Reichthum anſchaulicher directer und bildlicher Bezeichnungen verdankt die gewöhnliche Sprache dem ſtetigen Einfluſſe der Dichtkunſt, noch mehr den plötzlichen und reichen Strömen, die in den großen Momenten ihrer Wiedergeburt hervorbrechen, unendliche Befruchtung. Man muß z. B. wiſſen, wie viele Ausdrücke, die wir jetzt als höchſt natürliche und ſchlichte gebrauchen, Gotſched noch als ganz entſetzlich verwarf (wir nennen: das Jauchzen, das ewige Schaffen, das Lächeln, das Jugendliche). Mit Klopſtock brach damals die ſchöpferiſche Sprachkraft herein und Göthe's jugendliche Poeſie wimmelt von Sprachbildungen, in welchen die kühne und doch ſo warme, milde, weiche Geſtaltungskraft ſprudelt. Hat ſich aber die

Digitized by Google

Proſa dieſe Schöpfungen angeeignet, ſo werden ſie allmälig auch verbraucht und fallen hinüber zu dem gemeinen Vorrathe der durch Gewohnheit abgeſchliffenen Sprachmünze, die man verwendet, ohne dabei innerlich etwas zu ſchauen. Dieſe Abnützung iſt von furchtbarer Stärke. Man bedenke nur, daß ja die Sprache urſprünglich keine unſinnliche Bezeichnung hatte, daß ein Wort um das andere ſeine ſinnliche Bedeutung in eine geiſtige verwandeln mußte, gegen deren ſchöne metaphoriſche Bedeutung man mit der Zeit ſtumpf wurde. Wie dieß im Ganzen und Großen geſchah, ſo wiederholt es ſich immer im Einzelnen. Der abreibende Verbruch wird vermehrt durch eine höchſt tadelnswerthe Verſchwendung, welche ohne Noth Bezeichnungen voll organiſch anſchaulicher Kraft für das Gewöhnlichſte ausgibt. Wie ſchön iſt das Wort Entwicklung und wie Viele brauchen es, wo Werden, Wachſen, ſich Bilden und dergl. vollkommen hinreichend wäre! Wie treffend iſt Hegel's: „von Haus aus“ und wie hat man es für alles und jedes Anfängliche verſchwendet! Im ausdrücklich Bildlichen kommt dazu, daß ſo manche ſchlagende Vergleichung im ernſten Sinn unbrauchbar wird, weil ſie zu häufig komiſch verwendet worden und die blöde, frivole, ſtumpfe Meſſe nicht fähig iſt, den Vergleichungspunct feſt im Auge zu behalten und nach dem Uebrigen nicht umzuſehen. Wir könnten keinen Helden mehr mit einem Eber, Eſel vergleichen wie Homer, das Nibelungenlied, das A. Teſt., das Kameel haben uns die Studenten weggenommen. Shakespeare durfte ein ſehr helles Auge mit dem der Kröte vergleichen und kein Lachen gebildeter Weinreiſender befürchten, die wohl meinen, er habe nicht gewußt, daß die Kröte im Uebrigen häßlich iſt. Die Stärke und Raſchheit der Abnützung fordert allerdings ſtets auf's Neue die Zeugungskraft der Poeſie heraus, führt aber zugleich die Verſuchung mit ſich, daß der ſprachliche Ausdruck ſich überhitze, überſteigere, um ja der ſtark und weit angewachſenen Proſa zu trotzen. Dieß führt zu dem wichtigen Satze, den der zweite Theil des §. aufſtellt.

2. Das Ganze der poetiſchen Schöpfung und die einzelnen Mittel derſelben im ſprachlichen Ausdrucke ſind ſtreng zu unterſcheiden. Jenes muß urſprünglich ſo empfangen ſein, daß die Idee nicht anders, denn als lebendige Geſtalt vor dem Innern des Dichters ſteht, und daraus ergeben ſich ihm die Mittel, wodurch er ſein Bild in den Zuhörer überträgt, mit innerer Nothwendigkeit; dieſe Nothwendigkeit mag ihm ſelbſt verborgen ſein, er mag im Einzelnen zweifeln, wählen, verändern, ſie leitet ihn dennoch als Geſetz und die Bemühung um das Einzelne iſt daher nicht, wie es ſcheint, ein beſonderer, zweiter Act ſeines Thuns. Ausdrücklicher Accent, den er auf die einzelnen Schönheiten legt, als beſtünden ſie für ſich, erregt daher bei Allen, die um das wahre Weſen der Dichtkunſt wiſſen, den Verdacht, daß es gelte, Blößen des Ganzen zu verhüllen. Man wird bei den großen

Dichtern eine Grundlage tüchtiger Nüchternheit, geſunder Trockenheit finden; ohne dieſe herbe Wurzel ſchwebt die Phantaſie taumelnd in der Luft. Iſt nur das Ganze poetiſch empfangen und empfunden, ſo mag es im Uebrigen gut ſchlicht und natürlich hergehen. Man ſehe z. B. wie außerordentlich einfach die Begebenheit in der Braut von Corinth erzählt iſt; eine Menge von Wendungen kommen vor, die unſere Bilderüberwürzten, in jedem Wort aufgeſtelzten modernen Lyriker als platt und proſaiſch verachten würden, aber welcher Stimmungshauch zittert über den einfachen Worten, wie düſter ſpannend, bebend ſchreitet die Handlung fort, wie iſt Alles geſchaut! Wenn im Drama ein Charakter wie leibhaftig geſchaffen iſt, hat er dann nöthig, in jeder einzelnen Rede den Mund voll zu nehmen? Der epiſche Dichter, wenn er zu viele ausdrückliche Anſtalten trifft, ſein inneres Bild vor unſere Anſchauung zu bringen, fällt in jenes Malen, das wir als Vergehen gegen den poetiſchen Styl in §. 847 aufgezeigt haben. Einfachheit darf freilich nie mit Dürftigkeit verwechſelt werden; das deutſche Epos mit ſeinen trockenen Farben, ſeiner unentwickelten Intention der Anſchauung gibt ein Beiſpiel. Selbſt den Durchbruch reicherer Fülle, prachtvoller Bilder-Häufungen ſchließt das Geſetz der Sparſamkeit nicht aus; wo immer Sache und Stimmung den Begriff des Vollen und Ergiebigen mit ſich führen, muß auch die Sprache ſprudeln. Man vergegenwärtige ſich z. B. Shakeſpeare's Prachtſtelle voll Ueberſchwall der Bilder in Heinrich IV, Abtheil. 1, Aufzug 4, Sc. 1: „Ganz rüſtig, ganz in Waffen“ u. ſ. w.; hier mußte, um ein in ſtrotzendem Kraftgefühl und jugendlicher Kriegesluſt heranwimmelndes Heer zu ſchildern, auch der Ausdruck ſtrotzen und wimmeln. Die Komik ohnedieß fordert ſtellenweis ihre verſchwenderiſchen Witzſpiele. Geht aber der Dichter zu ausdrücklich auf die einzelnen Schönheiten, ſo wird er ſie auch in der Quantität ohne wahres Motiv ſteigern. Es iſt vorzüglich die Ueberfülle derſelben, was Argwohn gegen die innere Poeſie des Ganzen erregt. Die ganze orientaliſche Dichtung häuft die Pracht des Einzelnen in dem Grade, in welchem das innere Verhältniß zwiſchen Idee und Bild nicht das organiſch äſthetiſche iſt; ſie ſchlägt dem ſymboliſchen, äſthetiſch dürftigeren Kern einen um ſo reicheren, mit Bilderbrillanten beſäten Mantel um. Schiller's zu glänzender Jambenſtrom verräth einen innern Mangel ſeiner poetiſchen Begabung, wo er nicht durch feurige Energie im ſpeziellen Zuſammenhange motivirt iſt. In ſeiner Jugendpoeſie geht die Ueberſättigung des Styls vielfach bis zur Abſurdität der euphuiſtiſchen Phraſen und concetti, aber er hat ſich geläutert und wie tief er theoretiſch das Richtige erkannte, zeigt Nro. 377 im Briefwechſel mit Göthe, wo er den folgereichen Satz von einem gewiſſen Antagonismus zwiſchen Inhalt und Darſtellung ausſpricht: ſei der Inhalt bedeutend, ſo könne eine magere Darſtellung ihm recht wohl anſtehen, wogegen ein unpoetiſcher, gemeiner Inhalt, wie er in einem größeren

Digitized by Google

Ganzen oft nöthig werde, durch den belebten und reichen Ausdruck poetiſche Dignität erhalte. Dazu hätte er ſetzen können, daß auch höchſt bewegte Leidenſchaft üppige Fülle des letzteren motivire. Dieſer Begriff eines Antagoniſmus leitet aber ſchließlich auf die Bemerkung, daß der Dichter, der ohne Motiv ſeine einzelnen Mittel ſteigert, die Bedeutung des bloßen Vehikels vergißt, welche der Sprache als der Darſtellungsform der Poeſie zukommt. Sie ſoll dem reinen, durchſichtigen Waſſer gleichen, durch das wir die Gebilde auf dem Grunde ſehen. J. Paul's Styl geht von dem ſchweren Irrthum aus, daß die Sprache für ſich ein dicker, ſalzüberfüllter Säuerling ſein müſſe, und quält uns mit der Entzifferung der läſtig pikanten Form, wo wir den Inhalt ſuchen.

Es iſt keine Frage, daß eine genaue Analyſe und logiſche Aufreihung der einzelnen Mittel, wodurch ſich die poetiſche Sprache von der proſaiſchen unterſcheidet, auch für die Poetik von tiefem Intereſſe wäre, denn die Wiſſenſchaft hat Alles zu würdigen und in die kleinſte Falte des Einzelnen einzudringen. Ausgegangen aber iſt das Intereſſe für dieſes Gebiet, das man unter dem Namen der *Tropen* und *Figuren* begriff, von der Rhetorik, alſo der Wiſſenſchaft einer praktiſchen Thätigkeit, welche auf der Proſa ruht, die ſcheinlos aufgefaßte Wirklichkeit durch Beſtimmung des Willens zu verändern den Zweck hat und hiezu als Mittel Phantaſie und Empfindung aufbietet. Die Vorausſetzung, daß das Ganze proſaiſch ſei, lag zu Grunde in der Art, wie man nun die einzelnen Mittel unterſuchte; man dachte an keine tiefere Ableitung, man erkannte nicht, wie in einem Gebiete, das ganz und weſentlich der Phantaſie gehört, jede einzelne Form der Veranſchaulichung und Belebung nur Ausfluß davon iſt, daß das Ganze anſchaulich lebt, kurz, wie der Dichter auch im Einzelnen darum individualiſirt, weil das Ganze Individualiſirung iſt. Ueberdieß hat von jeher die trübſte logiſche Verwirrung, die dürftigſte äußere Aufreihung in dieſen Erörterungen geherrſcht. Es wäre aber eine gründlichere Unterſuchung und Berichtigung nicht ſowohl Aufgabe der Aeſthetik, als vielmehr einer getrennten Poetik. Jene hat keinen Raum dazu übrig; wir werden nur einige Hauptpuncte aus dieſer Lehre von den Tropen und Figuren berühren.

§. 851.

Es ſind, unter Vorbehalt, daß der Gegenſatz kein abſtracter iſt, nach §. 850 1.
die Mittel der *Veranſchaulichung* und der *Belebung*, des *Bildes* und
der *Stimmung*, alſo objective und ſubjective, mehr maleriſche und mehr
muſikaliſche Formen zu unterſcheiden. Beiden ſteht die allgemeine, negative
Beſtimmung voran, daß die Dichtkunſt alle blos beſchränkenden Ausdrücke ſcheut.
Die Veranſchaulichung in ihrer einfacheren, directen Form legt ſich im Satze vor- 2.

züglich auf das Epitheton. Im indirecten Verfahren, noch abgeſehen von der Herbeiziehung eines Subjects aus anderer Sphäre, vertauſcht ſie die Begriffsmomente in verſchiedener Weiſe, ſelbſt in derjenigen, daß ſie das Abſtracte für das Concrete ſetzt, jedoch ſo, daß ſie hier zur Verwandlung des Begriffs in eine Perſon übergeht; alle Mittel der Veranſchaulichung drängen als beſeelend weſentlich zur Perſonification hin.

1. Der vorh. §. hat zu der hier aufgeſtellten Unterſcheidung bereits den Grund gelegt. Es verſteht ſich jedoch, daß ſie nur relativ iſt: die bildlichen Mittel ſtellen der Phantaſie ein Objectives gegenüber, ſie fließen aber natürlich auch aus erhöhter Stimmung und erregen ſolche, und umgekehrt, die belebende Stimmung fördert natürlich auch die Kraft der innern Anſchauung. Tropen und Figuren als Formen der Anſchaulichkeit und der Lebhaftigkeit, der Einbildungskraft und des Gefühls, als maleriſch und muſikaliſch zu unterſcheiden iſt alſo unter dieſem Vorbehalte richtig. Uebrigens bringt die gewöhnliche Aufzählung unter den Figuren Solches, was, auch den Vorbehalt angenommen, doch entſchieden vielmehr unter die Formen der Anſchaulichkeit gehört; hat man doch ſogar die Perſonification und Comparation unter jene geſtellt. Eher konnte man die Sermocination (die eine Perſon oder Perſonification außerhalb des Drama's redend einführt) als Ausdruck der wärmſten Belebung einer übrigens der Veranſchaulichung angehörigen Form, und ähnlich die Hyperbel als eine weſentlich auf der Stimmung ruhende Steigerung der Metapher zu den Figuren herüberziehen. Uebrigens fällt die Unterſcheidung von Mitteln der Anſchaulichkeit und der Lebhaftigkeit dem Umfange nach mit den Tropen und Figuren nicht zuſammen; Tropus bedeutet Vertauſchung des Subjects, indirecte Bezeichnung in verſchiedenen Weiſen und und Graden; die Theorie der poetiſchen Ausdrucksformen hat keinen allgemeinen Namen für den anſchaulichen Ausdruck, der unbildlich iſt, d. h. keine zweite Anſchauung zur Beleuchtung eines gegebenen Inhalts herbeibringt, und dieß iſt der ſtärkſte Beweis dafür, daß ſie bisher ihre Aufgabe für die Poetik gar nicht begriffen, nicht geahnt hat, wie es ſich hier von einem Grundgeſetze der Dichtkunſt, dem der Individualiſirung überhaupt, handelt, wovon das tropiſche Verfahren nur ein Theil iſt.

Der §. ſtellt nun zuerſt eine allgemeine negative Beſtimmung über das ganze vorliegende Gebiet voran, die nämlich, daß die Poeſie im Ausdrucke nichts Halbes, blos Limitirendes, Vorbehaltendes, Theilendes duldet. Weil in ihr Alles leben ſoll, ſoll auch Alles ganz ſein, lieber kühn bis in's Unglaubliche, als beſchnitten. Ausdrücke wie „ziemlich, einigermaaßen, theilweiſe, inſofern, ſo zu ſagen“ erkälten augenblicklich, legen ſich wie Mehlthau auf den poetiſchen Zuſammenhang. Vom bildlichen Verfahren kann hier anticipirt werden, daß aus dieſem Grunde die Metapher poetiſcher iſt, als

Digitized by Google

die Vergleichung. Das „Wie“ oder „Gleichſam“ iſt eine Verwahrung vor der vorausgeſetzten Proſa, daß man Bild und Inhalt nicht verwechsle, und ſtürzt ebendaher in dieſe. Das Komiſche freilich nimmt die Proſa abſichtlich auf und liebt darum die beſchränkenden Redeformen (z. B. „Gottwalt begann mäßig zu erſtarren“), und ſo werden ſie poetiſch verwendbar wie kümmerliche Körperformen maleriſch, aber dieß beſtätigt nur ihren negativen Charakter.

2. Es ſind nun zuerſt die einfachſten Mittel der Veranſchaulichung zu betrachten. Die Poeſie ſoll das Wort nicht als einen für die Phantaſie todten Begriff liegen laſſen. Da das Hauptwort als Subject des Satzes aus der allgemeinen Sprache vertrocknet, wie es in ihr geworden, übernommen wird, ſo liegt das nächſte Mittel, ſeinen Begriff für die Phantaſie zu beleben, in der Eigenſchaftsbeſtimmung. Sie tritt hier weſentlich als Zuſatz, nicht als das durch die Copula zu vermittelnde Prädicat auf; es handelt ſich zunächſt nicht um die Ausſage, die durch den Satz erſt erwachſen ſoll, ſondern, noch abgeſehen von dieſer, um eine Entwicklung des Subjects an ſich für das innere Schauen. Die Bezeichnung epitheton ornans will dieß ſagen, iſt aber wohlweis nüchtern, weil man dabei nicht bedenkt, daß, was vom proſaiſchen Standpuncte blos anhängender Schmuck, vom poetiſchen weſentliche Aufthauung des im Wort erſtarrten Bildes iſt. Dieſe Auswicklung iſt der Poeſie ſo unentbehrlich, daß ſie ihre Epitheta, natürlich vor Allem im epiſchen Gebiete, gern als ſtehende fixirt, und zwar keineswegs blos als geläufiges Mittel der Versfüllung; Homer's geflügeltes Wort, hauptumlockte Achaier, langhinſtreckender Tod laſſen uns nie ſtumpf, ſo oft ſie auch wiederkehren. Was ſchon mehrfach über das Geſetz der Einfachheit der Anſchauungsmittel geſagt iſt, das gilt nun ſogleich auch vom Epitheton. In der neueren Poeſie gibt namentlich Göthe's Hermann und Dorothea lehrreiche Beiſpiele. W. v. Humboldt (Aeſth. Verſ. Abſchn. XXX) entwickelt treffend, wie die einfachen, wenigen Prädicate: tüchtig, groß, ſtark, gewaltig, bei der erſten Schilderung von Dorothea, wo wir ſie die Stiere des Wagens lenken ſehen, getragen vom großen poetiſchen Zuſammenhang, ein ideales Bild vor uns aufbauen. Ebenſo ſteht durch die Wirkung des Zuſammenhangs im Anfang der Melpomene mit den wenigen Worten: — „des hohen wankenden Kornes, das die Durchſchreitenden faſt, die hohen Geſtalten, erreichte,“ eine heroiſch große Anſchauung vor uns. Unſere Proſa hat ſich ſo verwöhnt, mit ſtarken bildlichen Ausdrücken umzuwerfen, daß wir gegen die Kraft des einfachen Prädicats, wenn es treffend iſt, gegen die Feinheit der Wahl des ſchlicht Bezeichnenden, kurz, gegen die Wahrheit faſt abgeſtumpft ſind; uns heißt Alles nur ſogleich herrlich, ſchauerlich, glühend, ſtrahlend, lachend u. ſ. w., wir fühlen kaum die Schönheit und Wirkſamkeit der Adjective dunkel, ſanft, blau, ſtill, hoch im Anfang des

Digitized by Google

Liedes: „Kennſt du das Land,“ wir vernehmen kaum mehr das Rauſchen des Haines, deſſen Wipfel Iphigenie nicht etwa gewaltig, erhaben u. dgl., ſondern reg nennt, oder die geiſterhaft herbſtliche Stimmung in den Worten des Mephiſtopheles: wie traurig ſteigt die unvollkommene Scheibe des rothen Monds mit ſpäter Gluth heran, wir unterſcheiden kaum, wie viel poetiſcher Wallenſtein von hohlen, als von leeren Lägern ſpricht. Gerade unſere ſinnlich ſtarken Bezeichnungen ſind durch die Verſchwendung, indem man nicht mehr nach dem paſſenden Orte fragt, allgemein, abſtract geworden. Wie matt muß dem, der an lauter ſpaniſchen Pfeffer gewöhnt iſt, es erſcheinen, wenn Göthe ſeinen Hermann nur wohlgebildet, den Vater den menſchlichen Hauswirth, die Mutter die zuverläßige Gattin nennt! Die letzteren zwei Prädicate ſind nicht verſinnlichend, ſondern moraliſch; der Dichter hat ja überhaupt ebenſoſehr zu vergeiſtigen und zu verallgemeinern, als zu individualiſiren; dieß Verfahren verfolgen wir hier im Allgemeinen nicht, eine beſondere Wendung deſſelben aber wird zur Sprache kommen. — Es gilt nun aber auch natürlich vom Epitheton, daß durch die allgemeine Vorſchrift der Sparſamkeit das Häufen der Mittel im Moment ergiebig hervorquellender Stimmung keineswegs ausgeſchloſſen iſt; unſere Phantaſie kann recht wohl die ſucceſſiven Prädicate in ein ſimultanes Ganzes zuſammenfaſſen; Iphigenie geht gleich im zweiten Vers in die warm beſchleunigte Prädicat-Häufung: des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines über und Beiſpiele noch viel reicherer Fülle ſind in der ächten Poeſie unendlich. — Die Verſinnlichung legt ſich nun aber natürlich auch in die Bezeichnung des Zuſtands oder Thuns durch das Zeitwort. Hier iſt immer die nähere, ſchärfere, ſinnlichere Beziehung der allgemeineren vorzuziehen. Es iſt poetiſcher, zu ſagen: der Schmerz wühlt, gräbt, nagt, bohrt im Innern, als: er bewegt, erfüllt es u. ſ. w. Es tritt hiemit, wie in dieſem Beiſpiel, meiſt ſchon metaphoriſche Bezeichnung ein und führt dieß daher zu der Betrachtung des bildlichen Verfahrens im engeren Sinne des Worts; davon ſoll erſt nachher ſpezieller die Rede ſein, aber es iſt unumgänglich, ſchon bei dem Epitheton es zu erwähnen, ebenſo das metonymiſche Verfahren, wo der Dichter ſtatt der ganzen Thätigkeit eine nähere Erſcheinungsſeite derſelben herausſtellt; wir führen hiezu nicht im Scherz als ächt harmoniſch gefühlt an, wenn Hebel, wo er den Wohlſtand eines Landgeiſtlichen ſchildert und unter Anderem ſeine Schweinezucht erwähnt, nicht etwa ſagt: in den Wäldern mäſtet ſich, ſondern: knarvelt d'Su. Das Verbum kann allerdings auch umgekehrt die Enge des Sinnlichen vergeiſtigend erweitern, dieß führt jedoch ebenfalls zur Metapher. — Bei genauerer Analyſe wäre nun zu zeigen, wie die veranſchaulichende Kraft den Satz entwickelt, mit Zwiſchenſätzen gliedert (z. B. in Hermann und Dorothea, wo der Pfarrer dem Vater den Ring vom Finger zieht und in Parentheſe ſteht: nicht ſo leicht, denn er

war vom rundlichen Gliede gehalten) und dem einzelnen Sprachmittel ſeine Wirkung durch den Zuſammenhang, durch Hintergrund, Folie, Contraſt ſichert; wir müſſen uns aber mit dieſen Andeutungen begnügen, um nun vom Einfacheren zum Kühneren, von dem Verfahren, das den Gegenſtand beläßt und nur dem Auge auffriſcht, zu dem fortzuſchreiten, das ihn löst und lockert, jedoch nur, um die zerſprengte gemeine Ordnung der Dinge mit neuem, freiem Leben zu durchſchießen und in das Licht einer höheren Einheit zu rücken. Hier beginnen denn die ſogenannten Tropen oder Vertauſchungen und es handelt ſich zuerſt von derjenigen Art derſelben, welche nicht eine Erſcheinung aus einer andern Sphäre vergleichend oder verwechſelnd herbeizieht, ſondern bei dem Gegenſtand und ſeiner Sphäre ſtehen bleibt: es iſt die ſogenannte Metonymie (eine geiſtloſe Bezeichnung, als gälte es blos Namensverwechslung) und Synekdoche. Jene bewegt ſich in geſchloßnerem Kreis, indem ſie die concreten Verhältniſſe und Erſcheinungsſeiten des Gegenſtandes vertauſcht: Stoff, Werkzeug, Zeichen, Wirkung, eine der Wirkungen, einen Theil für das, was aus dem Stoffe beſteht, für den Träger des Werkzeugs, Zeichens, für die Urſache, für das Geſammte der Wirkungen, für das Ganze ſetzt u. ſ. w. Es iſt z. B. ſelbſt in der Proſa poetiſch, wenn es heißt: tauſend Säbel, Bajonette, Segel für Reiter, Fußgänger, Schiffe. Die Synekdoche iſt ein gewaltſamerer Act, indem ſie das logiſche Verhältniß des Gegenſtands in ſeiner ganzen Sphäre auflöst, Abſtractes mit dem Concreten, Art und Individuum mit der Gattung vertauſcht und umgekehrt. Es iſt nicht paſſend, die Verwechslung des Ganzen und der Theile ihr zuzuzählen, weil dieſe im geſchloßnen Umkreiſe des concreten Subjects ſtehen bleibt; wir haben ſie daher zur Metonymie gezogen. Die meiſten Formen der Vertauſchung, die man unter dieſer aufführt, fallen ebenſo gut, als unter den Begriff von Wirkung, Werkzeug u. ſ. w., auch unter den des Theils für das Ganze: ſo das angeführte Segel für Schiff, ſo wenn der Dichter ſagt: ſein Brod mit Thränen eſſen ſtatt: betrübt ſein; jenes iſt eine Wirkung der Betrübniß oder ein Theil ihrer Wirkungen. Daran knüpft ſich denn von ſelbſt, daß die Metonymie auch im eigentlichen Sinn Theil und Ganzes vertauſcht, z. B. Schwelle für Haus ſetzt. Man kann die Claſſificationsverhältniſſe, welche die Synekdoche verwechſelt, nothdürftig auch als Ganzes und Theile auffaſſen, aber dieß führt nur zur Verwirrung. Wichtig iſt nun bei dieſer Form, daß ſie nicht nur dem Geſetze der Individualiſirung folgend das Einzelne und die Art ſtatt des Allgemeinen und der Gattung ſetzt (z. B. Cicero ſtatt Redner, Hund ſtatt Thier), ſondern, was dieſem Grundſtreben zu widerſprechen ſcheint, auch das Allgemeine, Abſtracte für das Beſondere, Einzelne, Concrete, das Jahrhundert für: die in ihm lebenden Generationen, die Menſchheit, ſtatt: die Menſchen, die Hoffnung ſtatt der Hoffenden, Friede, Krieg ſtatt der darin Begriffenen,

Digitized by Google

Buhlſchaft ſtatt der Kleider, womit ſie ſich putzt, der Mord ſtatt: der Mörder. Es iſt nun dieß zunächſt gar nichts Anderes, als eine logiſche Abbreviatur, welche alle Sprache, auch die ganz gewöhnliche Proſa übt; dennoch bedarf es nur eines Schritts, um von dieſer ſcheinbar weiteſten Entfernung zu dem lebendigſten Mittelpuncte der Poeſie umzulenken. Dieß geſchieht nicht etwa blos dadurch, daß der Dichter das Abſtractum ſetzt, wo es die Proſa nicht geſetzt hätte; wenn z. B. Makbeth vor der Ermordung Duncan's ſagt: jetzt geht der Mord an ſein Geſchäft, ſo hätte hier auch die gewöhnliche Rede Mord, ſtatt: Mörder ſetzen können. Der Dichter erhebt vielmehr, was annähernd oder wirklich in jedem Momente wärmeren Antheils der Phantaſie auch die Proſa vollzieht, dann abgenützt in unzähligen Wendungen ſtehend wiederholt (die trauernde Menſchheit, die lächelnde Hoffnung, das ſchnellſchreitende Jahrhundert u. dergl.), zum vollen Acte: er beſeelt, er perſonificirt das Abſtractum. Dieß geſchieht durch originale Belebungskraft im Epitheton und im Verbum mit ihren weitern Entwicklungen und Zuſätzen: der dürre Mord, geweckt von ſeiner Schildwacht, dem Wolf, der das Signal ihm heult, fährt auf und ſchreitet hin nach ſeinem Ziel geſpenſtiſch; die ſeidne Buhlſchaft liegt im Kleiderſchrank (wie ein lebendiges Weſen, das zur todten Puppe geworden); der Krieg ſträubt den zornigen Kamm und fletſcht dem Frieden in die milden Augen; dieſer ſchlummert in der Wiege des Landes, tritt „mädchenblaß" unter die Menſchen, jener als gluthaugige, ſchnaubende Jungfrau. Es erhellt, daß dieß Perſonificiren derſelbe Act iſt wie der, durch welchen die Götter entſtanden ſind, mit dem Unterſchiede, daß er freier äſthetiſcher Schein bleibt, während in der Mythologie die bedeutendſten ſeiner Schöpfungen ſich im Glauben als wirkliche Weſen feſtſetzten. Doch hat das mythiſche Bewußtſein neben dieſen ſeinen feſtgeglaubten Perſonificationen natürlich auch in frei poetiſcher Weiſe denſelben Act, nur gerade noch erleichtert durch die Gewohnheit des Götterbildens, fortwährend in der reichſten Fülle ausgeübt; die Alten zeigen in der Beſeelung allgemeiner Begriffe eine Kühnheit, Bewegtheit der Phantaſie, die man von ihrer plaſtiſchen Ruhe kaum erwartet. Bei Sophokles heißt die Hülfe heiterblickend, Reden bei Euripides und Ariſtophanes unfreundlich blickend, bei Pindar hat das im Werden begriffene Lied ein fernleuchtendes Antlitz, ſelbſt der Seele werden Augen zugeſchrieben, die Verläumdung hat brennenden Blick, wie bei Shakespeare die Eiferſucht ein grünaugiges Ungeheuer iſt, (vergl. Ueber perſonific. Adjectiva und Epitheta bei griechiſchen Dichtern. V. C. C. Henſe). Noch Horaz hat phantaſievolle Anſchauungen dieſer Art, wie z. B. die Sorge, die ſich hinter den Reiter auf's Pferd ſetzt. Shakespeare's beſonderes Feuer und Alles belebender Reichthum im Perſonificiren genoß, wie bekannt, eine Unterſtützung, welche faſt als Surrogat jener mythiſchen Gewöhnung der Phantaſie betrachtet werden kann: nämlich

Digitized by Google

in den ſog. Moralitäten, welche mit der größten Keckheit jeden moraliſchen Begriff als dramatiſche Perſon einzuführen pflegten. Es war dieß freilich, da es ohne mythiſchen Glauben geſchah, zunächſt Allegorie; allein die dramatiſche Aufführung gab dem perſönlichen Bild etwas Ueberzeugendes, die Geläufigkeit etwas Haltbares und es durfte nur die Zauberkraft des Genius dazu kommen, ſo ſprang ſtatt der Allegorie ein Weſen hervor, das wenigſtens im Augenblicke der poetiſchen Anſchauung wahres Leben hat, kein Gott, aber etwas wie eine Geiſter-Erſcheinung. So zur Kühnheit gewöhnt und durch die entſprechende Gewohnheit ſeines Publikums gehalten konnte Shakespeare es wagen, ſogar die Luft einen ungebundenen Wüſtling, den Wind einen Buhler, das Gelächter einen Geck zu nennen, das Mitleid als nacktes Kind auf Wolken einherfahren zu laſſen, den Ariel anzureden: mein ſchöner kleiner Fleiß (als ob der Fleiß ein perſönlicher Geiſt und dieſer Ariel wäre) und — wunderbar ſchön — von der Zeit zu ſagen: der alte Glöckner, der kahle Küſter. Es ſind dieß nicht eigentlich Metaphern, der Dichter vergleicht nicht, er beſeelt den Begriff in ſich und aus ſich zur Perſon. Doch werden wir ſehen, daß in der Metapher, die das Vergleichen verſchweigt, mehr oder weniger von ſolcher Innigkeit des immanenten Beſeelens liegt.

Zu dieſem Gipfel der belebenden Veranſchaulichung, der Perſonification, dringen nun die Formen des poetiſchen Ausdrucks, und zwar eben auch die bisher betrachteten einfacheren, überhaupt mit aller Gewalt hin. Es handelt ſich jetzt nicht mehr blos von abſtracten Begriffen, auch das Sinnliche, jede Erſcheinung, die kein oder für ſich kein beſonderes Leben hat, wird ſo behandelt, daß ein eigener Geiſt in ſie zu fahren ſcheint. Da Brutus Dolch den Cäſar durchbohrt, folgt ihm das Blut, als ſtürzt' es vor die Thür', um zu erfahren, ob wirklich Brutus ſo unfreundlich klopfte; dieß iſt wie eine Vergleichung ausgedrückt, wir dürfen aber das kühne Bild von der Erörterung des Gleichniſſes und der Metapher getrennt betrachten, weil es ſo ſchlagartig wirkt, daß das Blut eine fühlende Seele für ſich zu haben ſcheint. Wenn bei Homer die Lanze haſtig ſtürmt, wenn der Pfeil mit Begierde fliegt, im Fleiſche zu ſchwelgen, ſo iſt dieß ebenfalls ſolche unmittelbare Beſeelung. Die Alten ſind auch hierin nicht weniger kühn, als ein Shakespeare; Erz, Helm, Feuer, Fackel, Licht, Tag, Wolke, Pflanze, ſelbſt der glänzende Tiſch haben Augen, die Felskluft iſt hohläugig, ja ſogar das nur Hörbare, der Ruf der Stimme heißt bei Sophokles fernſehend oder ferngeſehen (vergl. Henſe a. a. O.) Das iſt durchaus nicht ein mühſames Herbeiziehen, ſondern ein ſehr phantaſiereiches Schauen, wie die friſche Einbildungskraft des Kindes in Allem Geſichter ſieht, und daraus erwächst eine allgemeine Belebung der Natur.

Digitized by Google

§. 852.

Die andere, mehr äußerliche, aber farbenreichere Hauptform des indirecten Verfahrens, der Tropus, zieht vergleichend eine Erſcheinung aus einer andern Sphäre herbei; verſchweigt ſie dieſen Act und ſcheint das Verglichene identiſch zu ſetzen, ſo iſt ſie eigentliche Uebertragung, Metapher; entlehnt dieſe ihr Bild aus dem beſeelten Leben, ſo fällt ſie in ihrer höchſten Lebendigkeit mit der Perſonification zuſammen. Schlagende Kraft des Vergleichungspunctes iſt im ernſten Gebiete (über den Unterſchied des komiſchen vergl. §. 199) der Charakter des ächten Bildes.

In den bisher aufgeführten Formen wird nicht ein Fremdes, das einen eigenen Körper hat, mit dem vorliegenden Subjecte, dem ebenfalls eigene Erſcheinungsform zukommt, zuſammengebracht, ſo daß wir dieſe zwei vermittelſt einer Eigenſchaft, die beiden gemein iſt, in Einheit zuſammenfaſſen ſollen; jenes Verfahren iſt, auch wo es die Momente eines Ganzen, eines Ordnungsverhältniſſes vertauſcht, einfacher, bleibt in der Sache, erwärmt und beſeelt ſie von innen heraus; dieſes iſt zwiefältig, unruhiger, macht einen Sprung, iſt äußerlicher und daher gewaltſamer. Die eigentlichen Tropen, von denen es hier ſich handelt, ſind ebendarum weniger poetiſch. Was zu §. 850 von Bedeckung poetiſcher Blößen durch Glanz des Ausdrucks geſagt iſt, gilt namentlich dieſem bildlichen Verfahren im engeren Sinne des Worts. Es verſteht ſich, daß darum die ächte Poeſie auf das Bild nicht kann verzichten wollen. Es iſt vermöge ſeiner ſpringenden Natur colorirter, als jene andern Formen, und viele Stellen fordern die buntere Farbe; der Geiſt in wärmerer Bewegung, ſei ſie eine ſanftere und beſchauliche oder feurige und wilde, fühlt den natürlichen Drang, ſeinen Gegenſtand, damit er in ſeinem Werth nachdrücklicher erſcheine, nicht nur in einfacher, ſondern in doppelter Beleuchtung, ſozuſagen im Sonnen- und Kerzenlichte zugleich zu zeigen; der Vergleichungspunct, der das innerſte Weſen des Gegenſtands mit verdoppeltem Accente betont, iſt das farbigere Kerzenlicht. In dieſem Drange liegt aber noch ein Tieferes: einerſeits weidet ſich in ſolchem Umherſchauen nach vergleichbarem Stoff aus andern Sphären die Phantaſie an ihrer eigenen Schönheit, jedoch in der ächten Dichtung niemals ſelbſtſüchtig, ſondern in dem guten Sinne, daß durch die Freiheit, durch das ideale Ueberſchweben, worin ſie ſich genießt, die innige Vertiefung in das beſtimmte Object, dem die Vergleichung gilt, nicht geſtört wird; es iſt eine Befreiung von ſtoffartigem Feſtkleben, eine Löſung in der Beſchränkung, deren Natur beſonders da einleuchtet, wo ſie der Dichter einer poetiſchen Perſon als ihren eigenen Act beilegt, ſo daß wir Zeugen eines objectiven Schauſpiels ſind, worin der Menſch von ſeiner Leidenſchaft ſich befreit, indem er alle Bilder-

kraft der wühlenden Phantaſie aufbietet, ſie darzuſtellen. Vergl. über dieſen Sinn des vergleichenden Verfahrens Hegel Aeſth. Th. 1. S. 521 ff., wo namentlich die letztere Seite an Richard II treffend auseinandergeſetzt iſt. Schließlich aber erkennen wir darin, wenn nicht der einzelne Vergleichungs-Act, ſondern dieſe Form überhaupt und ihre nimmer ruhende Thätigkeit in's Auge gefaßt wird, die allgemeine, metaphyſiſche Wahrheit, daß alle Weſen der Welt Glieder Einer Kette ſind und in unendliche Anziehungen der Verwandtſchaft treten können, daß das All im Fluſſe der innern Einheit ſich bewegt.

Wir eilen nun, ohne auf die ſogen. Allegorie im engeren Sinne des Worts (eine durch mehrere Momente durchgeführte Metapher, welche in der Art verdeckt iſt, daß ſie den verglichenen Gegenſtand verſchweigt und räthſelartig errathen läßt) einzugehen, zu dem Unterſchiede des Gleichniſſes und der Metapher. Die Metapher iſt die kühnere, feurigere Form, indem ſie das Wie und So wegläßt und die zwei verglichenen Erſcheinungen wie identiſch zu ſchauen nöthigt. Mit ſolcher Energie verfährt Shakespeare, wenn ſein Othello nicht ſagt: mein Herz iſt wie verſteinert, ſondern: mein Herz iſt zu Stein geworden, ich ſchlage daran und die Hand ſchmerzt mich. Die Satz-Entwicklung kommt hier noch dazu, die verglichenen Zwei wie identiſch zuſammenzuzwingen, ebenſo wenn Othello einen Beweis verlangt, an dem kein Häkchen ſei, den kleinſten Zweifel d'ran zu hängen. Kürzer tritt die Metapher durch den bloßen Genitiv oder eine Präpoſition auf, die das zur Vergleichung Beigezogene zur Eigenſchaft, Attribut, Theil eines zunächſt unbildlich geſetzten Ganzen zu machen ſcheinen, welches aber mittelbar dadurch in ſeiner Totalität bildlich wird (z. B. „die Thore, eurer Stadt geſchloßne Augen", oder: „hier, nur hier, auf dieſer Sandbank in der Zeit"; dort wird die Stadt zu einer Perſon, hier die Zeit zu einem Meer); es iſt dieß eine Form, die enger bindet, als das bloße Epitheton (wie: Wunden, dieſe Fenſter, die ſich aufgethan, dein Leben zu entlaſſen), doch geht letzteres wieder in eine ſtärkere Form über, wenn das Verglichene nicht genannt, ſondern nur darauf hingezeigt wird (wie ſtatt: Lippen: dieſe ſchwellenden Himmel). Eine ganz gewöhnliche Wendung, die doch in der Lehre vom h. Abendmahl auf ſo wilde Verhärtung ſtieß, iſt die Bindung durch die Copula; lebendiger iſt das Band, wenn das Bild als bewegte Form im thätigen oder leidenden Zeitworte liegt oder von dieſem kühn ſubſumirt wird, wie wenn Hamlet „Dolche zu ſeiner Mutter ſpricht." — Die ruhigere Form des bildlichen Verfahrens, das Gleichniß, gewinnt dagegen, was ſie zu erzwingen verzichtet, indem ſie Bild und Gegenſtand auseinanderhält, durch ſtetigen Fortſchritt in ihrer Entwicklung, wie Northumberlands ſchönes Bild: Ganz ſolch ein Mann, ſo matt, ſo athemlos u. ſ. w. (Heinrich IV, Abth. 2. Act 1, Sc. 1.); natürlich verſtärkt ſich die überzeugende Kraft, wenn an die

Stelle der Vergleichungsformel die mimiſche Darſtellung tritt, wie in der Vergleichung der Krone mit zwei Eimern in Richard II, in ſo vielen claſſiſchen und namentlich orientaliſchen Erzählungen.

Was nun das Verhältniß der Sphären des Verglichenen und zur Vergleichung Hergeholten betrifft, ſo gibt es, genau genommen, nur Einen weſentlichen Unterſchied: es wird Engeres mit Weiterem verglichen, vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Sinnlichen zum beſeelteren Sinnlichen und zum Geiſt aufgeſtiegen oder umgekehrt vom Allgemeinen, Geiſtigen zum ſinnlich Geſchloßneren übergegangen. Wenn Sinnliches mit Sinnlichem verglichen wird, ſo wird man immer finden, daß entweder der verglichene Gegenſtand unorganiſch, unbewegt, oder unbeſeelt organiſch, das Bild bewegt, organiſch, beſeelt iſt (wie wenn z. B. treibende Wolken mit gejagten Roſſen verglichen werden), oder umgekehrt (wie wenn ich ein feurig bewegtes Roß mit Wellen, ſeine Mähne mit deren ſchäumendem Kamm vergleiche); und ähnlich wird, wenn Geiſtiges in Geiſtigem ſein Gegenbild findet, der Weg der Vergleichung vom Individuelleren, von dem, was im Geiſtigen relativ ſinnlich iſt, in das geiſtig Allgemeinere, das reiner Geiſtige gehen oder umgekehrt, es wird namentlich auf der einen Seite Geiſtiges mit ſeiner ſinnlichen Aeußerung zuſammengenommen, auf der andern dieſe abgezogen bleiben (wie wenn eine reine Empfindung mit einem Gebete, eine raſche Handlung mit der Schnelle eines Gedankens verglichen wird). Der natürliche und gewöhnlichere Weg iſt nun, wie ſich aus dem Geſetze der Individualiſirung von ſelbſt ergibt, der vom Allgemeinen zum Beſondern, vom Geiſte zum Körper, vom Menſchlichen zu der ungeiſtigen Natur. Allein man hüte ſich, dieſe Begriffe ungenau zu nehmen; ſie werden nach Umſtänden ſchwierig, was zunächſt abſteigende Vergleichung ſcheint, iſt, genauer betrachtet, aufſteigende, die aufſteigende aber hat im Bilde etwas relativ Abſteigendes. Das Natürliche, das Körperliche, kann von unbeſtimmter Weite, ungeſchloſſener Geſtaltung ſein, dann ſucht der Dichter das anſchaulich Beſtimmte, individuell Geſchloſſene gern im perſönlichen Leben, weil dieß individuelle Geſtalt hat; geht er aber nicht von einem Sinnlichen unbeſtimmter Art zu perſönlich Lebendigem als Ganzem, ſondern von einem Beſondern, ſelbſt Perſönlichen nur zu einer allgemeinen geiſtigen Beſtimmtheit, einem Zuſtand, einer Thätigkeitsform über, ſo iſt der Prozeß verwickelter. Hier wird man nämlich immer finden, daß vorher das Allgemeine dunkel perſonificirt wird und erſt auf dieſen Vorgang die aufſteigende Vergleichung ſich gründet. Wenn Leontes von Hermione ſagt: ſie war mild wie Kindheit und wie Gnade, ſo ſchweben dieſe dem Dichter dunkel wie Perſonen, wie Götter mit entſprechenden Zügen vor und mit dieſen abſoluten Weſen, worin jene Eigenſchaften in unbedingter Reinheit angeſchaut ſind, wird dann Hermione verglichen. Wenn Lenau die düſtre Wolke einen am Himmelsantlitz wan-

Digitized by Google

delnden bangen, ſchweren Gedanken nennt, ſo iſt der Gedanke eben in ſeiner ſinnlichen Erſcheinung genommen, wie er über das Angeſicht hinzieht, und dahinter liegt überdieß noch die Perſonification, daß der Gedanke wandelt. Man wird überhaupt finden, daß man alle wirklich aufſteigenden Vergleichungen erſt umkehrt und dann erſt wieder in die gegebene Stellung bringt. Man könnte z. B. ſagen: dieſes Fackellicht gleicht Shakespeare's Styl; dann wird der Zuhörer ſich beſinnen, warum man das poetiſche Colorit dieſes Dichters mit dem flackernden, in's Dunkel unruhig glühenden Feuer der Fackeln vergleichen kann, und hierauf wird er mit der Vergleichung im umgekehrten Weg einverſtanden ſein. Der Geiſt läßt ſich mit dem lichtvoll Durchſichtigen vergleichen; ich kann nun umgekehrt von einem ſtrahlenden, durchleuchteten Waſſerſpiegel ſagen: das iſt, wie Geiſt. Man ſteigt von der Materie auf, um den Geiſt in ſie hereinzuſehen. Es iſt eine Art von Genugthuung, die das Sinnliche dafür erhält, daß es ſonſt immer nur als Gegenbild dient; der tiefere Grund und Trieb iſt immer der, daß die Phantaſie von allen Puncten ausgeht, um Geiſt und Materie wechſelnd zu durchdringen, den Gegenſatz von allen Seiten anfaßt, dieſe zu beſeelen und jenen zu verkörpern. Doch iſt das aufſteigende Vergleichen zu ſparen und behutſam zu verwenden; es wird leicht geſchraubt, gemacht, ſublimirt. Lenau z. B. hat das Maaß weit überſchritten, er erſcheint auch darin unnatürlich überhitzt und vernichtet oft eine ſchöne Anſchauung durch das geiſtige Gegenbild. So wird im Gedichte: die nächtliche Fahrt, das düſter ſchöne Bild der durch das nächtliche Schneegefilde im Schlitten geführten Leiche durch die Vergleichung mit dem Schickſale Polens plötzlich zur Allegorie, zur bloßen Hülſe herabgeſetzt. Die aufſteigende Vergleichung wird leicht wider Willen komiſch, wenn der Sprung zu ſtark, namentlich wenn er moraliſirend iſt. Kant bewunderte noch den Vers: „die Sonne quoll hervor, wie Ruh' aus Tugend quillt", worüber wir jetzt lächeln. Die ganze Gattung eignet ſich aber vortrefflich für die abſichtliche Komik (er ſah aus wie eine Predigt, ſie iſt ein Lehrgedicht und dergl.).

Es iſt klar, daß die Metapher und trotz dem auseinanderhaltenden „Wie" ſelbſt die Vergleichung in ihrer höchſten Innigkeit und Energie das Bild, wenn es ein beſeeltes iſt, nicht neben dem Verglichenen ſtehen laſſen, ſondern in dieſes herüberziehen, als wäre es ſeine Seele. Wir ſind zu der Perſonification von der Synekdoche übergegangen und haben bei den Bemerkungen über allgemeine Beſeelung ſchon Solches beigebracht, was zunächſt metaphoriſch, tiefer genommen Beſeelung, beſeelende Perſonbildung iſt. Die Synekdoche ſetzt das Allgemeine der eigenen Sphäre des Gegenſtands für dieſen; Gleichniß und Metapher bringen ihr Bild aus fremder Sphäre und doch vollbringen auch ſie einen freien augenblicklichen Schein, als wäre das Eine im Andern gegenwärtig. Wenn Exeter in Heinrich V ſagt: meine

Mutter kam mir in's Auge und übergab mich den Thränen, ſo wird ſich eine lebendige Phantaſie dieß nicht in die trockene Aeußerlichkeit der Vergleichung auflöſen: eine weibliche Rührung kam über mich, als würde der Theil meiner Natur, den ich von meiner Mutter geerbt, über den männlichen Herr, ſondern ein Bild wird vor uns auftauchen, als ſchwebte der Geiſt der Mutter herein in den Sohn wie ein Thauwind und ſchmölze ſeine männliche Härte. Vergleichungen der äußern Natur mit Geiſtigem werden froſtig, allegoriſch, wenn das Bild zu beſtimmt heraus und neben die Sache hingeſtellt iſt. Es mögen wohl z. B. in gewiſſer Stimmung die letzten Wellenſchläge nach einem Sturm im Gefühl anklingen wie das Nachzucken einer Leidenſchaft, die ſich eben erſt gelegt hat, aber wenn Lenau, nachdem die Naturerſcheinung geſchildert iſt, mit „alſo zuckt nach ſtarkem Weinen" u. ſ. w. fortfährt, ſo tritt das moraliſche Phänomen äußerlich neben das natürliche und vernichtet eigentlich dieſes, ſtatt innig hineingefühlt zu ſein.

In aller Vergleichung ſoll natürlich der Vergleichungspunct treffend, ſchlagend ſein. Othello's Bild für das ſchauerliche Nachwirken von Jago's Einflüſterungen über Desdemona's Tuch: „o, es ſchwebt um mich ſo wie der Rab' um ein verpeſtet Haus" iſt ein ſchönes Beiſpiel tiefer Zweckmäßigkeit im Gleichniß. Ruhige Kraft des Ueberzeugens ziemt vorzüglich der epiſchen Poeſie; Göthe's Geiſt erweist ſich in der einfachen Nothwendigkeit und plaſtiſchen Sicherheit ſeiner Bilder als vorzüglich epiſch, ſelbſt im Drama. Wir greifen aus der unendlichen Fülle nur als nächſtes, beſtes Beiſpiel das tief ſchlagende Bild des Oreſtes in der Iphigenie von den Furien heraus, die ihn nur ſo lange verſchonen, als er im Heiligthum Dianen's weilt: „Wölfe harren ſo um den Baum, auf den ein Reiſender ſich rettete". Auch in der Proſa iſt er außerordentlich reich an ſolchen ruhig treffenden Bildern (z. B. an Frau v. Stein auf der Harzreiſe: „die Menſchen ſtreichen ſich bei meinem Incognito recht auf mir auf wie auf einem Probirſteine"; — „behalten Sie mich lieb auch durch die Eiskruſte, vielleicht wird's mit mir wie mit gefrornem Wein"; — aus der Schweiz: „Himmelsluft, weich, warm, feuchtlich, man wird auch wie die Trauben reif und ſüß in der Seele"). Es muß aber auch ächt poetiſche Bilder, und zwar im ernſten Gebiete, geben, die nicht unmittelbar einleuchten und doch tief treffend ſind. Dieß führt auf den Unterſchied der Style und muß bei der Betrachtung desſelben zur Sprache kommen.

Die Vorſchrift, im Bilde zu bleiben, kann den ächten Dichter nicht unbedingt binden. Wirkliche Verſtöße, die man als ſog. Katachreſen zu den Sünden gegen den Geſchmack zählen muß, finden nur da Statt, wo durch einen eigentlichen lapsus der Aufmerkſamkeit aus einer Vergleichungs-Region in eine andere übergeſchritten wird, die keine naturgemäße Ver-

Digitized by Google

bindung mit der erſten zuläßt, oder wenn mit fühlbarer Abſichtlichkeit ein Bild ausgeſponnen und doch nur ſcheinbar feſtgehalten wird, wobei gewöhnlich Verwechslungen der verglichenen Seite des Subjects mit andern Seiten desſelben ſich einſchleichen (vergl. J. Paul Vorſch. d. Aeſth. §. 51 das Beiſpiel aus Leſſing), oder endlich, wenn eine üppige Phantaſie keine Grenze mehr achtet und mit Kühnheiten, die bei richtigerem Maaß erlaubt wären, gar zu freigebig iſt, wie die romantiſche mit ihren ewigen klingenden Farben, duftenden Tönen, ſingenden Blumen u. ſ. w. An und für ſich iſt es nichts weniger, als unnatürlich, wenn die Verwandtſchaft, worin die bereits als Bild dienende Erſcheinung mit andern ſteht, die Phantaſie anzieht, von jener zu dieſen weiter zu gehen, um den verglichenen Punct immer voller, kräftiger zu beleuchten und allerdings auch, um neue Puncte oder Seiten des Gegenſtands, ſofern es nur mit heller poetiſcher Einſicht geſchieht, in die Vergleichung einzuführen. So iſt z. B. ein Feuerregen ein gewöhnlicher Ausdruck; wenn nun ein Affect wegen ſeiner verzehrenden Gewalt mit Feuer verglichen wird, ſo bezeichnet der Regen die Fülle, die gehäuften Schläge ſeiner Aeußerung und ein Feuerregen zorniger Worte iſt ein durchaus natürliches Bild. Der Dichter kann auch im Bilde bleiben, eine andere Seite desſelben hervorheben und auf eine andere Seite des Verglichenen anwenden wie in den ſchönen Worten des Oreſtes: die Erinnyen blaſen mir ſchadenfroh die Aſche von der Seele und leiden nicht, daß ſich die letzten Kohlen von unſers Hauſes Schreckensbrande ſtill in mir verglimmen. Mit dem Worte „letzten“ wird hier das Leiden in Oreſtes Seele in den Begriff des allgemeinen Unglücks ſeines Hauſes, das mit ihm endigen ſollte, umgewendet. Die Grenzlinie, hinter welcher für die Uebergänge aus einem Bild in das andere, aber freilich auch für das einfache Fortführen eines Bildes das Abgeſchmackte beginnt, iſt freilich zart und läßt ſich darüber im Allgemeinen nichts beſtimmen, als daß der Act des Vergleichens in ſeinem Weſen immer ein einfacher Wurf der Phantaſie bleiben muß, nie in ein Feſtrennen und Zerren übergehen darf, denn dieß fordert den Verſtand heraus, der den Schein höhniſch aufhebt. Shakespeare hat bekanntlich in ſeiner jugendlichen Periode jenem abgeſchmackten Mode-Tone ſeiner Zeit, den man Euphuismus nannte, nicht geringen Zoll gezahlt; doch iſt nicht zu überſehen, daß manche beſonders ſeltſame Bilder, die in dieß Gebiet gehören, mit dem offenbaren Bewußtſein überkühner Hyperbeln gebraucht ſind, die einen beſonders tiefen und ſtarken Affect bezeichnen ſollen. So haben dieſelben in ihrer Abſurdität doch einen eigenthümlich ſtarken Hauch von Stimmung, wie wenn Richard II ſagt: macht zu Papier den Staub und auf den Buſen der Erde ſchreib' ein regnicht Auge Jammer. Wie dieſer unglückliche Fürſt ſo in ſeinem Schmerze wühlt, brütet er (— der Bilderwechſel in dieſen Worten ſei auch erlaubt —) ein andermal die Hyperbel

Digitized by Google

aus: ſelbſt die fühlloſen Brände des Kamins, bei dem die Königin ſeinen beklagenswerthen Fall erzähle, werden mitleidsvoll das Feuer ausweinen und theils in Aſche, theils kohlſchwarz um die Entſetzung eines ächten Königs trauern. Shakespeare fühlte hier gewiß das Kindiſche und wollte es, ohne daß er darum ganz entſchuldigt wäre. Noch weniger iſt die Uebertragung eines an ſich ſchon hyperboliſchen Bilds in ein weiteres, das dann ganz abſurd wieder einen eigentlichen Zug vom Verglichenen aufnimmt, durch die Situation entſchuldigt in der Stelle von Romeo und Julie, wo dieſer ſchwört, wenn er Roſalinden verlaſſe, ſo ſollen ſeine Thränen Feuer werden und nachdem ſie ſo oft (in ihrer eigenen Fluth) ertränkt waren und doch nicht ſterben konnten, nun für ihre Lüge als durchſichtige (!) Ketzer verbrannt werden. Wir werden jedoch am Folgenden zeigen, daß manche Bilder Shakespeare's, welche die Phantaſieloſigkeit noch heute für geſchmacklos erklärt, nicht nur keiner Entſchuldigung bedürfen, ſondern vielmehr die höchſte Bewunderung verdienen.

§. 853.

1. **Die, der muſikaliſchen Wirkung verwandteren, Formen der ſubjectiven Belebung (vergl. §. 851) ſind die ſogenannten Redefiguren: Bewegungslinien der Stimmung, wie ſich ſolche in der Sprache niederſchlagen. Ein Theil derſelben liegt näher an der Grenze der objectiven Veranſchaulichung theils durch bildlichen Charakter, theils durch Aufnahme der Redeformen der Handlung; ein anderer enthält die Unterſchiede der Fülle und Enge, des Anſchwellens und Abſchwellens im Fluſſe der Empfindung, ein anderer die**
2. **Intenſitäts-Unterſchiede des einzelnen Moments. Dem eigentlich Muſikaliſchen nähert ſich die dichteriſche Sprache durch Klangnachahmung.**

1. Man begreift unter dem Figürlichen öfters auch das Tropiſche, in genauerer Unterſcheidung bezieht ſich aber der Begriff des anſchaulichen Bildes, der hier in figura liegt, nicht auf ein feſtes Object, das dem innern Auge gegenübertritt, ſondern auf die Linien der Sprachbewegung als Ausdruck der Stimmung: die Wiſſenſchaft verſucht mit dieſer Beſtimmung ein Aehnliches, wie die Zeichnung, wenn ſie die Bewegungen eines Tanzes durch die Figur auf der horizontalen Fläche darſtellt, nur daß die Abſtraction vom Dichter, der Verſuch, die Formen ſeiner Rede ohne den wirklichen Inhalt des einzelnen Zuſammenhanges zu fixiren und aufzuzählen, ein ungleich härterer, mühſamerer und durch das Unbeſtimmbare der freien Bewegung mangelhafterer Act iſt, als dort die Abſtraction vom Tänzer. Der §. ſucht einige Ordnung in die bisher durchaus verworren aufgehäufte Maſſe zu bringen durch die aufgeſtellte Eintheilung. Demnach unterſcheidet ſich zuerſt

Digitized by Google

eine Gruppe von Figuren, welche dem Gebiete der objectiven Veranſchaulichung näher liegt, und in dieſem wieder zwei Arten: die eine iſt wirklich maleriſch und würde daher entſchieden zu jenem Gebiete gehören, wenn nicht der Accent hier mehr auf die Stimmung, als auf die bildliche Natur des Mittels fiele. Unter dieſem Standpuncte kann die Hyperbel (vergl. §. 851, Anm. 1.) hieher gezählt werden; lächerlich iſt es, die Beſchreibung (Diatypoſe und Hypotypoſe) unter den Figuren aufzuzählen, außer etwa, ſofern man im Auge hat, daß ſie durch erwärmte Stimmung eintritt, wo ſie nicht erwartet wurde; die Umſchreibung iſt, wenn ſie den eigentlichen Ausdruck wählt, nichts, als eine Auflöſung des Subjects, das von der Sprache in die Einfachheit des Begriffs zuſammengezogen iſt, in ſeine Eigenſchaften, wenn den uneigentlichen, gehört ſie unter die Metaphern, und nur entfernt, ſofern man auch hier die beſondere Wärme der Stimmung als Grund der Vermeidung des logiſchen und eigentlichen Ausdrucks betont, unter die Figuren. Die ſog. Diſtribution, eine maleriſch entwickelnde Auseinanderlegung ſtatt des directen Ausdrucks, verdient nur zweifelhaft unter derſelben Bedingung dieſe Stelle, entſchiedener die Häufung, Cumulation, denn es iſt Affect, was hier in wiederholten Schlägen wirkt, deren Qualität an ſich zwar maleriſch ſein mag. Eine andere Reihe von Figuren ſtellt ſich durch ihren dramatiſchen Charakter in die Nähe des Bildlichen, ſie iſt objectiv durch Fiction von Perſonen und Hervorbrechen der eigenen: Anrede, Frage und Antwort, Einführung Redender, Ausruf. Dieſe Formen, die ſich im wirklichen Drama, zum Theil auch in der lyriſchen Poeſie, von ſelbſt verſtehen, ſind in der epiſchen Darſtellung ein Ausdruck der erhöhten Stimmung, die einen Inhalt in Geſpräch und Handlung umſetzt; ſie wären bei der Perſonification aufzuführen, wenn es ſich nicht hier um die ſubjective Bewegtheit als Urſache des Verfahrens handelte. In Leſſing's Styl wird Alles lebendiger Dialog; Göthe erkannte ſelbſt ein Kennzeichen ſeines Dichterberufes darin, daß jeder Gegenſtand des Nachdenkens ſich in ſeinem Innern zu einem bewegten Geſpräche zwiſchen Perſonen verwandle, welche die verſchiedenen Standpuncte, Gründe u. ſ. w. vertreten. — Zu der zweiten Ordnung von Figuren, die der §. aufführt, gehört der Klimax und Antiklimax, der Pleonasmus, die Wiederholung mit ihren verſchiedenen Arten (Anaphora u. ſ. w.), die Abbrechung und Auslaſſung (Apoſiopeſe und Ellipſe), das Aſyndeton und Polyſyndeton. Man ſieht leicht, daß ein Theil dieſer Formen, welche ſämmtlich Steigen und Fallen, Fülle und Enge, Vorſturz, Fluß und Stocken des Redeſtroms charakteriſiren, directer die innere Qualität der Stimmung, ein anderer ihren Niederſchlag in der Sprachform anzeigt. Man hat daher Wortfiguren und Sinnfiguren oder Sachfiguren unterſchieden, allein der Unterſchied iſt flüſſig und nicht zu verwundern, daß in der Anwendung deſſelben keine Uebereinſtimmung herrſcht.

Digitized by Google

Aſyndeton und Polyſyndeton z. B. drücken deutlich verſchiedenen Stimmungsrhythmus aus und umgekehrt kann von Klimax und Antiklimax in der Lehre von der Poeſie nur inſofern ausdrücklich die Rede ſein, als ſich Steigerung und Senkung in der Sprachform niederlegt. Reine Wort- oder Formfiguren ſind nur beſtimmte grammatikaliſche Unregelmäßigkeiten, wie Synkope, Apokope, Zeugma u. ſ. w., über die weiter nichts zu ſagen iſt, als daß ſie in der Poeſie häufiger vorkommen werden, als in der Proſa, weil dieſelbe auch an dem rein techniſchen Sprachgeſetz ihre Freiheit geltend zu machen liebt. — Zu dieſer zweiten Ordnung mag, wenn man ſie außer ihrem Zuſammenhang im komiſchen Prozeſſe betrachtet (vergl. §. 201 ff.), auch die Ironie (mit der Litotes) als Figur gezählt werden, denn man kann ſie als eine Rückhaltung des Sprachfluſſes auffaſſen, der ſich wie hinter einer Schleuſe ſpannt, um errathen zu laſſen, daß das Verborgene das Gegentheil des Sichtbaren iſt. — Bei der dritten Ordnung handelt es ſich von den punctuellen Accenten, welche ſich auf den einzelnen Moment der Rede werfen; hieher gehört die Betonung durch Contraſt, wie ſie in der Sprachform als Inverſion, Anaklaſe, Epanodos, Antitheſe erſcheint. Die letztere bedeutet hier einen Widerſpruch zwiſchen Subject und Epitheton (z. B. der arme Reiche), eine ſehr wirkſame, aber auch leicht zu mißbrauchende Form, wie ſie denn in der Mariniſchen Jagd nach concetti einſt beſonders beliebt war.

2. Die Onomatopoeſie verhält ſich zu dem allgemeinen, ſtetigen Einklang zwiſchen Tonfall und Inhalt, der in aller ächten Dichtung mit innerer Nothwendigkeit herrſcht, wie ein vereinzeltes, beſonderes Spiel, den nachahmenden Tonſpielereien der Muſik ähnlich und wie dieſe nur ſparſam anzuwenden. Der ſauſende Diſkus des Odyſſeus und der rückwärts zu Thal polternde Stein des Siſyphus ſind berühmte Beiſpiele aus Homer; nicht leicht ein ſchöneres, ungeſuchteres bietet die moderne Literatur, als die herrliche Stelle in Göthe's Fauſt, wo die Folge der Conſonanten und Vocale genau zu beobachten iſt:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Rieſenfichte ſtürzend Nachbaräſte
Und Nachbarſtämme quetſchend niederſtreift
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert u. ſ. w.

§. 854.

Der große Gegenſatz der Style macht im ſprachlichen Ausdruck ſeine ganze Stärke geltend. Der naturaliſtiſche und individualiſirende Styl zeichnet durchaus enger in's Einzelne, greift daher kühner in das Niedrige und Platte, zugleich aber bricht das tiefere Geiſtesleben, das ihn hiezu berechtigt, unruhiger, aufgeregter, traumartiger in Bildern und Figuren hervor.

Digitized by Google

Hier namentlich iſt das Beiſpiel der Malerei belehrend, der Gegenſatz iſt genau derſelbe, wie zwiſchen den großen italieniſchen Meiſtern, Raphael an der Spitze, und Rubens, Rembrandt nebſt den holländiſchen Kleinmalern im Sittenbilde. Wir greifen ſogleich in's Concrete und führen namentlich einige Beiſpiele auf, welche zeigen, wie anders der claſſiſche gehobene Schiller fühlt, als Shakespeare, der maleriſche Individualiſt in der Poeſie. Bei dieſem zählt Makbeth dem Mörder, dem er erwiedert, er ſei nur dem Geſchlechte nach Mann, wie die furchtſamen kleinern Hunde im Verzeichniß des Hundegeſchlechts freilich auch mitlaufen, neun Raçen auf, Schiller in ſeiner Ueberſetzung hält bei der zweiten inne: der claſſiſche Styl, der auf dem Kothurne geht, fürchtet durch engeres Spezialiſiren platt zu werden, der charakteriſtiſche ſcheut es nicht, er geht durchaus in's Detail und ſorgt für die Haltung der poetiſchen Würde durch Ton und Stimmung im Ganzen. Sicher hätte Schiller den verbannten Romeo nicht die Fliege und die Maus um Juliens Nähe beneiden laſſen und doch gehört dieß nicht unter Shakespeare's Geſchmacksverletzungen, ſondern iſt nur genau wahr gefühlt; und wenn Shylock ſein böſes Wollen mit der Thatſache gewiſſer Idioſynkraſieen belegt, die er ſo ſpeziell aufführt („es gibt der Leute, die kein grunzend Ferkel ausſtehen können" u. ſ. w. Act 4, Sc. 1), ſo geſchieht dieß zwar in einer Komödie, doch im ängſtlich ſpannenden Theile derſelben, und kein Dichter der claſſicirenden Richtung hätte einen finſtern Charakter, der doch etwas Tragiſches hat, in ſeiner Rede ſo detaillirt. Solche Züge ſind aber nur vereinzelte Merkmale der Zeichnung des Charakters, der Leidenſchaft, der Handlung und aller Dinge, wie ſie im charakteriſtiſchen Styl vorneherein darauf angelegt wird, die Eigenheit der Züge bis in's Kleine mitaufzunehmen, mag dieß auch im ernſten Zuſammenhang ſo oder ſo in das Komiſche auslaufen. Daſſelbe ſpricht ſich denn auch im Bildlichen aus. Wenn Hamlet in einer hochtragiſchen Scene, in der äußerſten Spannung des Gemüths und aller Nerven dem Geiſte ſeines Vaters zuruft: brav gearbeitet, wackerer Maulwurf! ſo iſt dieſer Abſprung in das Platte allen denen, welche im Sinne des directen Idealiſmus auffaſſen, rein ungenießbar; ſie verſtehen nicht, wie recht wohl Shakespeare weiß, daß das platt iſt, und wie er es gerade darum ſeinem tragiſchen Humoriſten in den Mund legt; man kann recht wohl die verborgen arbeitende Macht, die endlich eine Unthat an das Licht bringt, mit dem ſtillen Wühlen eines Maulwurfs vergleichen, ja Hegel wendet die Stelle treffend auf den Geiſt in der Weltgeſchichte an, wie er lange in unſichtbarer Tiefe thätig iſt, aber in den großen Momenten der Kriſe ſich an das Licht herausarbeitet; freilich liegt trotz der Wahrheit des Vergleichungspunctes wegen der übrigen Kleinheit des Bildes eine komiſche Incongruenz darin, dieſe aber iſt gerade beabſichtigt, um durch die Ironie des weiten Abſtands die Hoheit des Ver-

Digitized by Google

glichenen um ſo mehr zu betonen. Dazu kommt die Stimmung im gegebenen Momente: Hamlet iſt freudig gehoben durch die Entdeckung eines längſt geahnten Verbrechens und er liebt es, eine große Genugthuung im Tone gemeiner Luſtigkeit auszudrücken, nicht um jene, ſondern um dieſe zu ironiſiren; man vergleiche ſein Benehmen nach der Wirkung des aufgeführten Schauſpiels auf den König. Solche Sprünge ſind denn im claſſiſchen und claſſiſch auffaſſenden modernen Style gar nicht denkbar. Zwar darf man den Unterſchied zwiſchen dieſen beiden letzteren auch nicht überſehen: Homer und die griechiſchen Tragiker hatten noch nicht das Lachen des modernen Stumpfſinns zu fürchten, der, wie zu §. 850 erwähnt iſt, bei übriger Ungleichheit ſo ſchwer den Vergleichungspunct feſtzuhalten vermag, ſie wimmeln von Bildern, welche die niedrige Sphäre nicht ſcheuen, wenn ſie nur ſchlagende Wahrheit darbietet; Homer vergleicht ſeine Helden nicht nur mit Eſeln, Stieren, Widdern, — dieſe Thiere waren überhaupt noch nicht für die Komik abgenützt, — er verſchmäht es auch nicht, den Eigenſinn der Fliege, den am Lande zappelnden Fiſch herbeizuziehen, um dem hartnäckigen Muthe, der ſtets auf dieſelbe Stelle im Getümmel ſich wirft, dem ſchnappenden Röcheln des tödtlich Verwundeten ein haarſcharfes Licht der Vergleichung zuzuführen. Solche Bilder kommen uns naiv vor, ſind aber nur rein poetiſch und beiden entgegengeſetzten Stylen gemeinſam; es iſt daher nicht durch die übrigens allerdings zarteren Grenzen des claſſiſch gebildeten Gefühls gerechtfertigt, ſondern nur ſehr bezeichnend für ſeine rhetoriſche Art, wenn Schiller ſich ſcheut, in dem treffenden Bilde von dem Geier und den Küchlein zu bleiben, wo Makduff ausruft: „All' die lieben Kleinen? Ihr ſagtet: alle? — Höllengeier! — Alle? — Wie, meine ſüßen Küchlein mit der Mutter auf einen gier'gen Stoß?“ und überſetzt: „Alle! Was? Meine zarten kleinen Engel alle? O hölliſcher Geier! Alle! Mutter, Kinder mit einem einz'gen Tigergriff!“ Wahrhaft platt ſind dieſe vermeintlich erhabeneren „Engel“ und der „Tiger“, zugleich hat die Scheue vor dem einfach Wahren hier zu einer wirklich ganz unſtatthaften Katachreſe geführt (vgl. über dieſes belehrende Beiſpiel: Timm, das Nibelungenlied u. ſ. w. S. 25). Wenn aber im Uebrigen der charakteriſtiſche Styl auch in dieſem Gebiete ſich ſcharf genug von dem plaſtiſch idealen unterſcheidet, wenn er gerade darum ungleich mehr wagt, weil die Tiefen des Geiſtes, die er aufdeckt, die freie Entlaſſung der Particularität nicht nur ertragen, ſondern ſogar fordern, damit die Macht des Bandes ſich zeige, welches die Extreme zuſammenhält, ſo bricht jene vertiefte Haltung und Stimmung auf der andern Seite in Bildern aus, welche überpathetiſch, viſionär, verzückt erſcheinen, welche, auf den erſten Blick ſeltſam und wildfremd, demjenigen, der ſich in den Zuſtand zu verſetzen vermag, bei näherem und längerem Anſchauen klar werden, wie Rembrandt's traumhaft in's Dunkel leuchtendes Helldunkel oder das wilde Licht des Blitzes

Digitized by Google

auf dem Sanherib von Rubens. Der Dramatiker wird ſolche traumhafte Bilder den Momenten der tiefſten Erregung vorbehalten. Ein ſolches Bild gebraucht der entzückte Romeo in der Gartenſcene: „herrlich über meinem Haupt erſcheinſt du mir in dieſer Nacht wie ein beſchwingter Bote des Himmels den erſtaunten Menſchenſöhnen, die rücklings mit weit aufgeriſſ'nen Augen ſich niederwerfen, um ihm nachzuſchaun." Man hat ſelbſt neuerdings, nachdem wir längſt die ſtumpf phantaſieloſe Kritik des guten Geſchmacks hinter uns haben, Makbeth's ungeheures Geſicht von den Folgen der Ermordung des Königs für abgeſchmackt erklärt: „Duncan's Tugenden werden wie Engel poſaunenzüngig Rache ſchrei'n dem tiefen Höllengreuel dieſes Mords und Mitleid wie ein nacktes, neugebornes Kind, auf Sturmwind reitend, oder Himmels-Cherubim zu Roß auf unſichtbaren, luft'gen Rennern werden die Schreckensthat in jedes Auge blaſen, bis Thränenfluth den Wind ertränkt." Der Vergleichungspunct iſt die furchtbare Schnelligkeit und Gewalt, mit welcher die Folgen des Mords, die Kunde, die tiefe Empörung der Gemüther, Abſcheu, Rachtrieb, Mitleid eintreten. Daß auf den Sturmwolken Duncan's Tugenden als Engel hinſauſen, iſt eine nur natürliche Perſonification und Zungen, deren Ruf ſo ſtark iſt wie Poſaunenton immer noch keine übertriebene Hyperbel, dann folgt eine ganz ungewöhnliche Vertauſchung von Subject und Object, indem der Gegenſtand des innigſten Mitleids, ein nacktes, neugeborenes Kind, für das Gefühl des Mitleids geſetzt iſt, aber wer Phantaſie hat, kann ſich doch wohl in die Anſchauung verſetzen: es wird den Menſchen zu Muthe ſein, als ſehen ſie ein hülfloſes Kind in den Wolken hinſchweben, dem ſie zueilen müſſen, wie um es zu retten; die Cherubim, die nachfolgen, ſcheinen dieſes Kind wie eine Geiſter-Erſcheinung ſich vorausgeſandt zu haben, wie einen Genius des Mitleids, der die Geſtalt eines Objects des innigſten Mitleids annimmt, um dieſes zu erwecken; ſie ſelbſt, auf unſichtbaren luft'gen Rennern, ſind windſchnelle Diener der göttlichen Gerechtigkeit; mit dieſer Häufung ſammelt ſich Alles an wie zu einem Bilde der wilden Jagd und das wollte Shakespeare; daß der Gehörs-Eindruck ſich dann in ein Anwehen der Augen verwandelt, indem der Weg, den die Kunde vom Ohr zum Gefühle, von da in's Auge nimmt, überſprungen wird, dieß iſt ein Uebergang, dem man in ſo tiefer Aufwühlung der Einbildungskraft ſollte folgen können, und daß „die Thränenfluth den Wind erſtickt", iſt nur lebendiger Ausdruck dafür, daß, wie Sturmwind ſich in Regen auflöst, die Gefühle bei der erſten Kunde dieſes Mords ſich alle in einen grenzenloſen Schmerz auflöſen werden, der dann ſeine Wirkung ſo ſicher haben wird, wie angeſchwollene Fluthen. Alle Folgen von Makbeth's Mord ſind in dieſer furchtbaren Viſion zuſammengefaßt, das Drama entwickelt in klarer Handlung, was in ihr ſeltſam helldunkel enthalten iſt; nicht in jeder Stimmung, nicht aus dem

Digitized by Google

Munde jeder ſeiner Perſonen dürfte der Dichter ſo wilde, raſch überſpringende, phantasmagoriſche Bilder vorbringen, wohl aber dem Helden, dem er ein ſo nervöſes Weſen, eine ſo gefährliche Romantik der Phantaſie geliehen hat, durfte er ſie in der höchſten Spannung, da er mit Eins eine entſetzliche Zukunft überblickt, auf die Lippen legen. — Etwas eigenthümlich Bewegtes aber haben alle Bilder Shakespeare's; ſie gemahnen uns, wie wenn man mit unruhigem, blutrothem Fackellicht in eine Stalaktiten-Höhle leuchtete, wogegen die Vergleichungen der Griechen und Göthe's wie eine Sonne ruhig aufgehen und Zug für Zug den Gegenſtand in ſcharfer Deutlichkeit des Umriſſes aufzeigen. Dieß iſt epiſch; die griechiſchen Dramatiker haben allerdings etwas von Shakespeare's bewegter, geiſterhafter Gluth, doch gekühlt im plaſtiſchen Formgefühle.

Der charakteriſtiſche Styl wird auch im nicht bildlichen Gebiete, dem der ſog. Figuren, im Allgemeinen der kühnere ſein. Subjectiver bewegt, wie er iſt, erlaubt er ſich eine naturaliſtiſche Freiheit auch in Behandlung der Sprachregeln und wirft ſich in trotziger Nachläſſigkeit gegen die claſſiſche Correctheit auf. Auch hierin iſt der erſte große Dichter dieſes Styls, Shakespeare, ein Beiſpiel, beſonders belehrend aber der Muthwille der Schreibart in der Sturm- und Drang-Periode, denn dieſer gieng von der geſteigerten, überſchwenglichen Empfindungsfülle aus (vergl. §. 846, 2.), die ſich aber aus ihrer inneren Herrlichkeit zugleich das Recht des derbſten und freieſten Umſpringens mit der Sprache nahm; die Natur wurde in dem doppelten Sinne des Gefühls der Unendlichkeit und gleichzeitig als die ſogen. liebe Natur, als Cynismus entfeſſelt und beides ſchlug ſich insbeſondere in den Formen nieder, die man Figuren nennt; da wimmelt es denn namentlich in Göthe's Jugendſtyl von Apoſiopeſen, Abbrechungen, unendlichen Ausrufungen u. ſ. w. bis hinaus auf die eigentlichen Formfiguren, die Weglaſſungen des Artikels, des perſönlichen Fürworts, des Hülfszeitworts, die Stutzung der Endſylben, die Provinzialismen. Als aber Göthe ſich claſſiſch geläutert hatte, nahm er nach und nach jenen vornehm gereinigten, bequem ſäuberlichen Styl an, der von der Kraft des Naturalismus nur zu weit abliegt und ein neuer Beleg iſt, daß die Stylrichtungen ſich nicht zu weit von einander entfernen ſollen.

§. 855.

Der poetiſche Styl im engeren formalen Sinne des Worts legt ſich als Rhythmus in der Sprache nieder (vergl. §. 839, 2.). Derſelbe beſteht in regelmäßiger Wiederkehr einer beſtimmten Anzahl von Zeitmomenten, welche von einem Accente beherrſcht werden, alſo ſich nach dem Merkmale der Stärke und Schwäche unterſcheiden. Vermöge einer natürlichen inneren Verwandtſchaft der

Digitized by Google

Stärke und der Zeitdauer des Tons erſcheinen bei organiſcher Entwicklung dieſe Unterſchiede zugleich als ein beſtimmter Wechſel von Kürzen und Längen. Dieſes Syſtem iſt ein reines, ſelbſtändiges Kunſt-Erzeugniß, das ſich über die Sprache als ihr Material überbreitet.

Wir verſuchen, zuerſt das Weſentliche der poetiſchen Rhythmik allgemein aufzuſtellen, wiewohl dieſe Abſtraction ſchwer und die Hinweiſung auf den durchgreifenden Unterſchied der concreten Style ſchon hier nicht zu vermeiden iſt. Die rhythmiſche Form iſt in ihrem urſprünglichen Weſen ein reines Taktleben: es folgen ſich in geordneter Wiederkehr beſtimmte Abſchnitte, die ſich in Zeit-Einheiten, Momente, Moren von beſtimmter Anzahl theilen und von einem unter ihnen, der die ſtärkere Intention, den Ictus, die Arſis (was in der Muſik Theſis heißt), den Accent hat, beherrſcht, getragen werden. Mit innerer Nothwendigkeit fällt dieſer ſtärkere Druck auf die erſte der von ihm beherrſchten Moren, denn ein Fortgang in der Zeit, der ſich in Momente theilt, gleicht immer einer Bewegung und dieſe bedarf eines Anſatzes, Abſtoßes, von welchem folgende Bewegungen abhängen und welcher regelmäßig wieder eintritt. Dieſes Syſtem erweitert ſich zur rhythmiſchen Reihe, indem der einzelne Taktabſchnitt im Größern ſich ſo wiederholt, daß ein verſtärkter Accent, wie vorher der einfache Einen Abſchnitt, ſo drei Abſchnitte beherrſcht. Dieſe Reihen ſind nicht mit dem Verſe zu verwechſeln; der Vers kann aus mehreren Reihen beſtehen, oder (durch den Reim) Eine Reihe zerſchneiden. — Der *Zeit* nach ſind die Momente des Takt-Abſchnittes urſprünglich gleich; der Unterſchied der Länge und Kürze iſt nicht, wie ſo häufig geſchieht, mit dem des Accents zu verwechſeln. Es ſteht, wie ſich zeigen wird, dem Style, der dieſe beiden Kräfte in Verbindung ſetzt, ein anderer gegenüber, der in ſeiner urſprünglichen, rein nationalen, ſelbſtändigen Ausbildung nur Takt-Verhältniſſe, keine Längen und Kürzen kennt und erſt ſpäter auch dieſe Seite in gewiſſem Sinne ſich aneignet. Dazu wird derſelbe allerdings durch die innere Natur der Sache ſelbſt getrieben, denn zwiſchen Accent und Länge beſteht eine innere Wahlverwandtſchaft und der Styl, welcher urſprünglich das im engeren Sinn Rhythmiſche mit dem Zeitbegriff in Verbindung ſetzt, iſt der organiſchere, normalere. Intention und Zeitaufwand ziehen nämlich einander darum mit Nothwendigkeit an, weil naturgemäß auf dem ſtärkeren Theil auch länger verweilt wird. Die Intention, die zugleich Länge iſt, wird nun aber zwei der vorher gleichen Momente umfaſſen und ſo tritt eine Länge an die Stelle von zwei Kürzen. Nur iſt dieß kein völliges Zuſammenfallen und es darf nicht ſchlechthin als eine Unregelmäßigkeit, ſondern nur als ein ſeltener Rückgang auf die noch nicht vollzogene Verbindung von Accent und Länge angeſehen werden, wenn im Verſe ſich eine Länge mit Arſis in zwei Kürzen, deren erſte die Arſis

Digitized by Google

hat, aufgelöſt darſtellt; der Rhythmus geſtattet die Wahl zwiſchen zwei Kürzen und einer Länge auch in dem nicht betonten Theile des Fußes, wie z. B. im daktyliſchen Rhythmus zwiſchen Daktylus und Spondäus: ein Beweis, daß die Sprache mit ihren gegebenen Längen und Kürzen zu dem reinen rhythmiſchen Geſetze als ein Anderes hinzukommt und ihm in ſeiner Anwendung den Ausdruck der Mannigfaltigkeit gibt. Das rhythmiſche Geſetz iſt nicht der Sprache entnommen, nicht aus Verwendung der in der Sprache gegebenen Accente, Längen und Kürzen entſtanden; es konnte ſich natürlich nur an ihr ausbilden, allein es wurde in jener urſprünglichen Poeſie, welche dem Bewußtſein der Regel vorhergieng, nur aus ihr herausgehört, was urſprünglich als ein Reines, Selbſtändiges in der Seele und dem Nerve liegt, ein Ideales, das, wie es nun ſein Leben zur erkannten Regel geſtaltet hat, ſich frei als künſtleriſches Prinzip über das Sprachmaterial herbaut, es in ſeinen Rahmen faßt. Das Rhythmiſche in dieſer ſeiner Reinheit kann daher zwar nur im Ton ausgedrückt werden, iſt aber an ſich eine reine Bewegung und ebenſogut in ſichtbarer, als in hörbarer Form, als Hebung, Senkung der Hand, beſchleunigte oder verweilende Gebärde zu verſinnlichen.

§. 856.

Der Unterſchied von der Muſik beſteht alſo weſentlich darin, daß der poetiſche Rhythmus aus dem Leben des Tones nur den Unterſchied der Stärke (in Verbindung mit dem der Länge und Kürze), jene dagegen im Rahmen des Taktes als ihr Haupt-Ausdrucksmittel den Unterſchied der Höhe entnimmt und verwendet. Das rein quantitative Weſen der Rhythmik gewinnt dagegen eine qualitative Füllung, indem es in der Sprache als ein Syſtem articulirter und ausdrucksvoller Laute verwirklicht wird; hier treten zugleich Momente hinzu, welche der Melodie, der Klangfarbe, ſelbſt der Harmonie analog ſind, und dieß wird um ſo mehr gefordert und der Fall ſein, je weniger ſtreng und organiſch das reine rhythmiſche Geſetz zur Herrſchaft gelangt.

Die poetiſche Rhythmik und die Muſik beziehen ſich verſchieden auf ein Gemeinſchaftliches, das Ganze des Tons. Jene kann ſich nur in dem durch Verbindung von Vocal und Conſonant zur Sprache articulirten Tone verwirklichen; ſo bleibt ihr nur der Unterſchied der Stärke und Schwäche nebſt dem der Länge und Kürze als ihr Element übrig. Die Kunſt der reinen Empfindung aber, die Muſik, bewegt ſich im Tone weſentlich, ſofern er nicht zur Sprache erhoben iſt, ſie hat es daher mit dem Unterſchiede der Höhe und Tiefe als dem Elemente zu thun, worin die Qualität des Gefühls ihren Ausdruck findet, ſie kann in dieſem Sinn Entwicklung des Vocals genannt werden. Die Rhythmik dagegen hat mit dieſem Unter-

Digitized by Google

ſchiede nichts zu ſchaffen. Das Band zwiſchen ihr und der Sprache kann ein engeres oder freieres ſein; die deutſche Rhythmik entnimmt den Unterſchied der Stärke und Schwäche aus dieſer, die antike that es nicht; allein der Satz, daß die Rhythmik nur in der Sprache realiſirt werden kann, bedarf der Verſtärkung durch die erſtere Thatſache nicht, er ſteht feſt auch bei dem antiken Verhältniß, wogegen in der Muſik, wenn ſie ſich mit der Sprache verbindet, dieſe durchaus nicht die Bedeutung eines Vehikels hat, deſſen die beſtimmende Kunſtgattung bedarf, um zu exiſtiren. Die Füllung, die der Rhythmus durch ſeine Realiſirung in der Sprache erhält, bringt nun aber dennoch Elemente hinzu, welche näher oder entfernter dem Muſikaliſchen entſprechen. Den Sprachlauten iſt nicht alle Reminiſcenz, daß ſie urſprünglich das Gefühl des Gegenſtands, des Tiefen, Dunkeln, Dumpfen, Hohen, Hellen, Offenen, Herben, Sanften, Geſchloſſenen, Freudigen, Schmerzlichen u. ſ. w. ausdrückten, verloren gegangen, man mag dieß zunächſt mit der Klangfarbe vergleichen; die Vocale ſprechen ſich zudem an ſich in beſtimmten Unterſchieden der Höhe und Tiefe aus und eine neue Welt von Muſik-ähnlichen Modificationen bringt (vom eigentlich muſikaliſchen Vortrag hier natürlich abgeſehen) die Declamation hinzu: Belebungen, die theils der Scala, theils jenem Unterſchiede der Stärkung oder Schwächung des einzelnen Tones angehören, der vom Takt-Accente wohl zu unterſcheiden iſt, theils der Beſchleunigung oder Hemmung im Tempo entſprechen; die Wiederkehr des Verſes endlich und beſonders die des ſymmetriſchen Wechſels in der Strophe wird zwar nur ſucceſſiv vernommen, aber das innere Gehör faßt das Nacheinander doch wie in ein gleichzeitiges Tönen zuſammen und dadurch nähert ſich der Eindruck entfernt dem Gefühle der muſikaliſchen Harmonie. Dieſe Anklänge an die Muſik verſtärken ſich, wo die Rhythmik ſich mit dem Reime verbindet; doch hängt damit Verluſt auf der andern Seite zuſammen, wie ſich zeigen wird.

§. 857.

Die Poeſie iſt gemäß dieſem Verhältniſſe nicht reine Kunſt der Stimmung wie die Muſik, ſondern des zur bewußten Vorſtellung entwickelten Inhalts der Stimmung, worin aber das Stimmungs-Element über dieſe Scheidung fortdauert und ſeinen Ausdruck in der rhythmiſchen Form findet. Dieſe Seite iſt aber ebendaher darauf eingeſchränkt, daß nicht das Ganze der Stimmung, daher auch nicht ihr individueller Wechſel, ſondern nur ihre allgemeine Gang-Art in der gemeſſenen äußern Kunſtform ſich Geſtalt geben kann. Denn obwohl die gleichförmige Wiederkehr von dem einfachen Fortgang im Verſe zum geregelten Wechſel von zwei ungleichen Verſen und weiter zu der ſymmetriſchen Zuſammenſtellung mehrerer verſchiedener Verſe in der Strophe, ja zur

Gruppirung verſchiedener Strophen fortſchreitet, ſo iſt es doch nur das inhaltvolle Wort ſelbſt, worin das Leben der Stimmung in ſeiner innerſten Qualität und ſeinem Verlaufe ſich den vollſtändigen Ausdruck gibt.

Hiedurch iſt genauer beſtimmt, was in §. 839 erſt allgemein über das Verhältniß der Poeſie zu der Muſik geſagt wurde. Die letztere füllt Tonleben mit Tonleben, auch ihr eigentlich Qualitatives iſt Ton als Ausdruck der bloßen Stimmung; die erſtere füllt ein blos quantitatives Tonleben mit dem Inhalte, der ſich aus der bloßen Stimmung herausgewickelt hat und im articulirten Wort als bewußte innere Anſchauung ausſpricht. In dem Quantitativen, worein er gefaßt wird, dem Rhythmus, iſt allerdings die Stimmung als einhüllendes und begleitendes Element über jene Ablöſung hinüber erhalten; das Stimmungs-Element, worin das Gedicht empfangen iſt, überlebt den Proceß, durch welchen der lichte Tag des Bewußtſeins aus dem Nebel hervorgetreten iſt; aber wenn ſo die Stimmung bleibt, während doch das Kunſterzeugniß mehr, als bloße Stimmung, iſt, ſo folgt, daß auch in der Seite, welche ihrem Ausdrucke dient, eben der rhythmiſchen Form nämlich, doch nicht das Ganze der Stimmung ſich offenbaren kann, denn ihr Innerſtes iſt übergegangen in die deutliche Sprache des Wortes, in ihm iſt das Gefühl Bewußtſein, der qualitative Kern deſſelben iſt alſo ein Anderes geworden. Es fragt ſich genauer, was übrig bleibt, wenn nicht mehr das ganze Leben der Stimmung als ſolches zum Ausdruck kommt. Der §. gebraucht für dieſes ſchwer zu bezeichnende Moment das Wort Gang-Art. Wie ſich der Takt als quantitativer Ausdruck der Stimmung von dem eigentlich Qualitativen derſelben unterſcheidet, geht daraus hervor, daß eine Tanz- und eine Trauer-Melodie in demſelben Takte componirt ſein können. Und dennoch wird ſich die freudige Stimmung und die traurige auch wieder qualitativ anders gefärbt zeigen nach Unterſchied des Taktes. Dieß iſt das Schwierige. Die Gang-Art zeigt vom Quantitativen auf das Qualitative, iſt eine verſchiedene Temperatur in demſelben, ohne mit ihm zuſammenzufallen. Es verhält ſich wie mit der wirklichen Bewegung eines Menſchen: aus der Art, wie er ſich vom Boden abſtößt, aus dem Unterſchied im Auftreten, Gehen oder Laufen, Innehalten, Zögern, wieder Aufſpringen u. ſ. w. ſchließen wir auf ſeine Stimmung mit dem Vorbehalte, daß es doch verſchiedene Stimmungen ſein können, die in denſelben Weiſen der Bewegung ſich ausdrücken, und umgekehrt, daß dieſelbe Stimmung in verſchiedenen Bewegungsweiſen ſich ausdrücken kann, allein ſo, daß dadurch innerhalb der gleichen Qualität Modificationen zu Tage treten, für die ſich in der Sprache kaum das Wort findet. Daher iſt es auch ſo ſchwer, die Stimmung der verſchiedenen Metren zu bezeichnen, und gehen die Verſuche, dieß zu thun, ſo weit aus einander. Zorn und Freude kann ſich

Digitized by Google

raſch bewegen, Angſt und ſtille Beſchauung kann ſäumen, ſchweben, gleiten u. ſ. w. Wenn nun die beſtimmte Qualität der Stimmung in der Muſik erſt durch die Melodie, d. h. die Bewegung in den Verhältniſſen der Tiefe und Höhe, in der Poeſie dieſelbe Qualität, aber als klar vorgeſtellter Inhalt, durch die Sprache hinzukommt, ſo ergibt ſich weiter, daß zwar in beiden Gebieten die Takt-Art gleichförmig durch das ganze Kunſtwerk geht, in der Poeſie aber, was dem Gebiete des unarticulirten Tons angehört, ganz an das Geſetz der gleichförmigen Wiederkehr gefeſſelt bleibt, während die Muſik im Tonleben ſelbſt den individuellen Wechſel innerhalb einer Stimmung, ein Hauptmoment ihrer Qualität, zum Ausdruck bringt. Es treten zwar Wechſel im poetiſchen Rhythmus ein, Verſe von ungleicher Länge und Meſſung folgen ſich in fortlaufender Reihe, oder ein reicherer Unterſchied, buntere Verſchlingung gruppirt ſich zur Strophe, gleiche und ungleiche Strophen abwechſelnd ſtellen eine erweiterte Gruppe dar, aber auch in dieſen kunſtvollen Gebäuden iſt überall ſymmetriſche Wiederkehr das Geſetz, während die Stimmung, in der Sprache ausgedrückt, wechſelt. Gerade in der Verbindung mit der eigentlichen Muſik fällt dieß doppelt auf: in den Strophen wiederholt ſich mit demſelben Rhythmus dieſelbe Melodie, während der Inhalt mit ſeiner Stimmung ſich ändert. Das iſt im Lyriſchen; die Kunſtwerke der objectiven, ein umfaſſenderes Weltbild darſtellenden Zweige aber verzichten, das Epos überall, das Drama wenigſtens in der neueren Zeit, auch auf jenen Grad des Wechſels und bewegen ſich bei den tiefſten Unterſchieden des Inhalts in der Form gleichförmiger Wiederkehr einfacher Verſe. Der qualificirte Ausdruck der Sprache liegt nun zwar, wie wir ſogleich ſehen werden, nicht wie ein gleichgültiger Stoff im Rahmen des Rhythmus, allein der innerſte Gehalt ſchwebt doch, obgleich mit ihm empfangen und lebendig vereint, zugleich frei und hoch über dieſem Elemente.

§. 858.

Allerdings gewinnt jedoch der formelle Ausdruck der Stimmung einen weitern Zuwachs durch ein Verhältniß lebendigen Widerſtreits zwiſchen Rhythmus und Sprache im Versbau, worin beide ihre Selbſtändigkeit, aber ebendadurch um ſo inniger ihre Vereinigung betonen. Der Vortrag gleicht theilweiſe dieſen Kampf aus, belebt aber auch von ſeiner Seite den Unterſchied und bringt einen weiteren Anklang des eigentlich muſikaliſchen Elements hinzu.

Das rhythmiſche Maaß und die Sprache verbinden ſich und fliehen ſich in ihrer Verbindung, bekämpfen ſich, um deſto ausdrücklicher verbunden zu erſcheinen. Es ſind zwei Liebende, die ſich entzweien und verſöhnen und in dieſem Spiele die Natur eines Bundes offenbaren, der ein freies Opfer

Digitized by Google

der Freiheit iſt. Hieher gehört zuerſt die Regel, daß die Wort-Enden nicht mit den Enden der Versfüße zuſammenfallen. Der Vers ſtellt demzufolge im metriſchen Schema eine andere Figur dar, als in ſeinen Wörtern; nimmt man dieſe für ſich und ſieht jedes Wortes Proſodie als ein metriſches Ganzes für ſich an, ſo ſcheinen andere Versfüße zu entſtehen, während doch das Schema das Geltende iſt: ein Nebeneinanderſpielen von zwei Bildern, worin ein weſentlicher Lebensreiz der poetiſchen Form beſteht. Man erkennt ſeine volle Bedeutung durch die unleidliche Klang- und Schwungloſigkeit der Verſe, worin jedes Wortganze einem Versfuß entſpricht. Dieſer Widerſtreit heißt im Allgemeinen Cäſur, iſt aber auf beſtimmten Puncten des Verſes als Cäſur im engeren Sinne des Worts ausdrücklich gefordert; hier wird ein Versfuß durch ein Wort-Ende zerſchnitten, um einen zweiten Haupt-Accent (verſtärkten Ictus vergl. §. 855. Anm.) anzuzeigen, wie im Hexameter, wo aber die Cäſur, um die Monotonie der Theilung in zwei gleiche Hälften zu meiden, in den Fuß vor dem zweiten Hauptaccent zurückverlegt iſt. Dadurch nimmt nun der Reiz jenes Widerſtreits beſtimmtere Geſtalt an: es ſcheint ſich der Vers in Hälften von ungleichem Metrum zu theilen, z. B. der jambiſche Trimeter nach einer Cäſur in der Mitte des dritten Fußes trochäiſch fortzulaufen. — Eine weitere Belebung der rhythmiſchen Verhältniſſe beſteht in ausdrücklicher Zulaſſung von Seiten des Schema's: es iſt der Spielraum der freien Wahl zwiſchen Längen und Kürzen, die an gewiſſen Stellen, z. B. des Hexameters und Pentameters, offen gelaſſen iſt. Da wir hier die allgemeinen Züge aufſtellen, die von beiden geſchichtlichen Hauptformen der Rhythmik gelten, ſo muß die deutſche nicht blos in dem Sinne miteingeſchloſſen werden, daß ſtillſchweigend ihre moderne Aneignung der antiken Metrik vorausgeſetzt iſt, ſondern auch in Rückſicht auf ihre urſprüngliche Geſtalt: was hier jenem Spielraum ungefähr entſpricht, iſt die Freigebung der Senkungen zwiſchen der geregelten Zahl der Hebungen. Es iſt bekannt, wie lebendig die Nibelungenſtrophe in ihrer urſprünglichen Form verglichen mit der modernen Nachbildung erſcheint, welche einen regelmäßigen Wechſel von Senkungen und Hebungen beobachtet. Wendet man auf jene das (ihr an ſich fremde) metriſche Schema an, ſo erſcheint ſie als ein freier, nach dem Stimmungs-Inhalte ſich bewegender Wechſel von Jamben, Trochäen, Daktylen, Anapäſten u. ſ. w. — Eine fernere Quelle reicherer Bewegung iſt der Kampf zwiſchen Vers- und Wort-Accent. Die antike Metrik hat dieſen jenem geopfert; aber wir müſſen hier ſogleich eine Seite deſſen heraufnehmen, was am Schluſſe des §. vom Vortrage geſagt iſt: derſelbe ließ neben der Herrſchaft des Vers-Accents den Wort-Accent durchhören und erzeugte ſo auch hier einen reizvollen Widerſtreit. Die neuere deutſche Rhythmik liebt es, nachdem ſie ſich das Syſtem der Länge und Kürze ſo angeeignet hat, daß ſie es im Weſentlichen

Digitized by Google

ihrem urſprünglichen Geſetze der Hebung und Senkung unterſchiebt, an manchen Versſtellen, namentlich des Jambus, einen nachdrucksvollen Kampf des Verſes mit dem Schema einzuführen, indem ſie z. B. Spondäen, Trochäen, Anapäſte, Daktyle ſtatt der Jamben-Füße anwendet. Man erkennt hier am unmittelbaren Eindrucke klar die Bedeutung einer ſolchen Divergenz: man ſtutzt, wird aufmerkſam und fühlt mit doppelter Stärke auf der einen Seite das rhythmiſche Geſetz, auf der andern den emancipirten Nachdruck des Worts. — Auch das Uebergreifen des Sinns von dem einen Vers in den andern (enjambement) iſt ein weſentlicher Zug in dem freien Spiele der Anziehung und Abſtoßung zwiſchen dem rhythmiſchen Schema und der Sprache; man trägt, was durch den Inhalt zuſammengebunden iſt, auf das gleichförmig fortlaufende Versmaaß unwillkürlich ſo über, daß man ſich an Strophen, an Strophengruppen erinnert fühlt, und die Pauſe des Sinnes ſcheint zur Pauſe des Vers- und Strophenſchluſſes zu werden, während dieſe fortbeſtehen und ſo ein Ineinanderſchimmern von zwei Eindrücken entſteht. — Endlich der Vortrag. Es iſt hier allerdings mehr die Declamation, als der Geſang, in's Auge zu faſſen, jedoch nicht allein, denn der Geſang enthält jene in ſich und hat das muſikaliſche Schema ebenſo mit der Sinn-Betonung durchſchlingend zu beleben, wie die bloße Declamation das blos rhythmiſche. Aus dieſem Zuſammenhange haben wir ſchon oben die Seite heraufgenommen, wonach der Vortrag den Wort-Accent gegen den Vers-Accent hält und ſtützt; ebenſo gibt er nun auch dem Sinn-Accent ſein von dieſem geſchwächtes Recht, er legt jedem Worte erſt die feineren Unterſchiede des Nachdrucks und, zugleich im relativen Widerſtreite mit Länge und Kürze, des Verweilens bei, die ſein Empfindungsgehalt mit ſich bringt; er faßt die Verſe, worin der Sinn übergreift, in lebendigem Zuge zuſammen, ohne den Versſchluß ganz verſchwinden zu laſſen, umgekehrt pauſirt er dem Sinne gemäß, wo der Vers fortläuft; er bringt aber vor Allem die Modulation der Scala hinzu, welche die Gefühlsſchwingungen ausdrückt, wie ſie durch den Inhalt gegeben ſind, und dieß iſt die wichtigſte Seite ſeines Geſchäfts. Sie erweitert jene verſchiedenen Momente, wodurch im poetiſchen Rhythmus etwas vom ſpezifiſch Muſikaliſchen anklingt, um eine weſentlich neue: das muſikaliſche Rudiment, das im Sprechen liegt (§. 760), wächst im gehobenen Sprechen der Declamation. Die Linie, welche die richtige Mitte zwiſchen zu hörbarem Scandiren oder einer zur Manier gewordenen wiederkehrenden Scala und dem Erdrücken des Rhythmus unter dem Ton-Ausdrucke des Inhalts beobachtet, iſt allerdings fein und ſchwer zu treffen. Die romaniſchen Völker haben als Erbe aus dem antiken Vortrage der dramatiſchen Verſe ein dem Recitativ oder dem liturgiſchen Halbgeſange verwandtes ſingendes Sprechen überkommen. Der Krieg gegen die von ihnen ausgegangene conventionelle Poeſie im vorigen Jahr-

Digitized by Google

hundert war zugleich Kampf gegen dieſen Sprachgeſang und die Proſa der Rede, in die man ſich warf, um die Naturwahrheit zu retten, diente dem Mimen als Anhalt, die Modulation der wahren Töne der Empfindung zu ihrem Rechte zu bringen. Nun aber riß der Naturaliſmus ein, und als man in zurückgekehrter Erkenntniß der Würde der Poeſie den Jamben einführte, zeigte ſich, daß die Schauſpieler nicht mehr rhythmiſch hören und ſprechen konnten, ſo daß Göthe eine bedeutende Schauſpielerinn in der Probe am Arme nahm und auf- und abgehend das Jamben-Maaß mit ihr ſtampfte. — Was von der Declamation gilt, gilt auch vom Leſen als einem inneren Sprechen, nur natürlich in ſchwächerem Maaße. Das Band, das die Poeſie an die unmittelbare Sinnlichkeit knüpft, iſt immer dünner, blaſſer geworden, ſie hat die Muſik, den Tanz verloren, endlich iſt ſie nicht nur vom Singen auf das Sagen, ſondern ſogar in das Leſezimmer zurückgedrängt worden. Dieſe Entſinnlichung hat nach der einen Seite ihren Grund in dem Geſammten unſerer Bildung und es hieße gegen eine Welt von Erquickung im ſtillen Kämmerlein predigen, wenn man dagegen eiferte. Dennoch lebt ein Gedicht nur halb und verſtümmelt, wenn es blos geleſen, nicht wenigſtens vorgeleſen wird. Entſchieden hat die Berechnung auf das bloße Leſen der dramatiſchen Literatur geſchadet. Das Aufkommen der Leſe-Dramen hat den Sinn für das, was Handlung iſt, was lebt, wirkt, fortſchreitet und packt, faſt ertödtet.

§. 859.

Der allgemeine Gegenſatz der Style, der alles Kunſtleben beherrſcht, iſt mit beſonderer Beſtimmtheit in der Rhythmik zur Erſcheinung gekommen. Die orientaliſche Dichtung iſt auf dieſem Gebiete ganz in den Grenzen einer unreifen Vorſtuſe ſtehen geblieben; dagegen tritt der direct idealiſirende plaſtiſche Styl des claſſiſchen Ideals in vollendeter Geſtalt bei den Griechen auf. Zu Grunde liegt ein Syſtem von Takt-Arten, das in ſeiner Anwendung auf die rein quantitirende Sprache ſich mit dem Prinzip der Länge und Kürze, den Wortaccent opfernd, in reiner Geſetzmäßigkeit verbindet, indem es vermittelſt des Vorſchlags (Anakruſe) die verſchiedenen Metra mit ihrem verſchiedenen Charakter als eine feſte Kunſtordnung ſchafft, worein ſich der Sprachkörper mit dem Naturgeſetze ſeiner Proſodie einfügt. Es entſteht ſo eine ſelbſtändige Welt organiſcher formaler Schönheit, welche zugleich mit der Muſik lebendig vereinigt bleibt und die kunſtreicher verſchlungenen Strophen durch den Tanz auch dem Auge als räumliche Figur vorzeichnet.

Die alt-orientaliſche Poeſie zeigt nur unentwickelte Keime der Rhythmik. In der alt-perſiſchen und indiſchen Dichtkunſt werden die Sylben nur ge-

Digitized by Google

zählt und in gleichen Zahlenreihen zuſammengeſtellt; der epiſche (und gnomiſche) Vers des Sanskrit, der Slokas, zeigt allerdings von dieſer erſten kindlichen Stufe (auf welche die deutſche Poeſie nach der Auflöſung des rhythmiſchen Geſetzes, das in der Poeſie des Mittelalters herrſchte, einige Zeit lang zurückſank) einen Fortſchritt: er beſteht aus ſechszehn Moren mit einer Cäſur in der Mitte; in jeder der beiden Hälften, in welche er hiedurch zerfällt, ſind die vier erſten Sylben in der Quantität völlig frei, alſo rein gezählt, die vier folgenden aber metriſch gebunden, indem die erſte Hälfte mit einem Antiſpaſt, die zweite mit einem Doppeljambus ſchließt, nur daß dort die Schlußſylbe auch lang, hier auch kurz ſein kann. Je zwei ſolche ſechszehnſylbige Verſe reihen ſich als eine Art von Diſtichon aneinander. Es hat ſich bei den Indiern im Verlauf eine große Zahl anderweitiger Maaße, aber keines mit durchgeführter metriſcher Bindung, entwickelt. — Eigenthümlich iſt die Bindung von Wortreihen durch die bloße Einheit des Gedankens in der hebräiſchen Poeſie. Es beſteht zwar eine unbeſtimmte Grundlage von Sylbenmeſſung: die offene Sylbe hat in der Regel den langen, die geſchloſſene an ſich den kurzen Vocal, aber der Wortton alterirt dieß Verhältniß, ohne doch einem rhythmiſchen Schema zu folgen. Da überdieß auch die bloße Sylbenzählung fehlt, ſo bleibt nur der Rhythmus der Gedanken-Einheit, der ſogenannte parallelismus membrorum, der zwei Sätze im antithetiſchen, ſynonymen oder gar identiſchen Sinne zuſammenbindet. Allerdings bewirkt dieß jedoch einen gewiſſen Anklang von Rhythmus auch in der Form: die Sätze klingen wie Hemiſtichen, der Sylbenzahl ſind mit der Wiederkehr des Inhalts ungefähre Grenzen geſetzt und als Ausdruck einer Neigung zu muſikaliſchem Erſatz tritt gerne die Aſſonanz ein. Zu der Ausbildung dieſer Seite zeigte der Orient eine aus der Stimmung ſeiner Phantaſie begreifliche Neigung; der Reim war in der arabiſchen Poeſie vor der muhamedaniſchen Zeit und die neuperſiſche hat ihn (neben einer der deutſchen Rhythmik verwandten Herrſchaft des Worttons) aufgenommen.

Wir verweilen bei dieſen unentſchiedenen Formen nicht weiter, denn uns beſchäftigt vor Allem die Frage, wie der große Gegenſatz zweier ausgebildeter Stylrichtungen, der als rother Faden uns durch die ganze Kunſtlehre begleitet, auf dem rhythmiſchen Gebiete zu Tage tritt, und wirklich erſcheint er auf demſelben in beſonders entſchiedener Geſtalt: hier die ruhige, wohlgemeſſene, rein gegoſſene Form der unmittelbaren, plaſtiſchen Schönheit der griechiſchen Muſe, dort die unruhige, den gebrochneren Körper geiſtig durchleuchtende, durch den Ausdruck des Ganzen mittelbar wirkende, maleriſche, charakteriſtiſche Schönheit der germaniſchen. Die griechiſche Rhythmik kann als das Vollkommnere in dieſem Gegenſatz, als das Claſſiſche im Sinne des Muſterhaften angeſehen werden, die deutſche iſt genöthigt, in der Aus-

Digitized by Google

bildung der modernen Form ſich ein weſentliches Moment von ihr anzueignen, doch bleibt nach einer andern Seite die Frage über den größeren Werth, wie bei allen ächten Gegenſätzen, amphiboliſch liegen. Jenes Moment iſt das eigentlich Metriſche, das wir in der ſchwierigen Abſtraction der allgemeinen Erörterung bisher unbeſtimmt bald neben dem Rhythmiſchen nannten, bald in daſſelbe eingeſchloſſen: die Verhältniſſe der Länge und Kürze im Unterſchiede von denen des Tongewichts, d. h. vom Rhythmiſchen im engeren Sinne des Worts. Die griechiſche Poeſie hat dieſe beiden Seiten klar und feſt ausgebildet und in Harmonie geſetzt. Sie gieng davon aus, daß ſie dreierlei rhythmiſche Ordnungen feſtſtellte: von drei, vier und fünf Momenten, entſprechend dem $^3/_8$, $^4/_8$ und $^5/_8$ Takte. Wir verfolgen nur die beiden erſteren Formen mit Uebergehung der dritten, im päoniſchen Verſe dargeſtellten, weil dieſe verwickelte Geſtaltung wie aus der Muſik, ſo auch aus der Poeſie verſchwunden iſt, und haben alſo eine Form des ungeraden und eine des geraden Taktverhältniſſes vor uns. Daß nun Tongewicht und Länge in einem Verhältniß der nothwendigen Anziehung ſtehen, iſt in §. 855 ausgeſprochen und dieſe Anziehung vollendet ſich, indem das Taktleben des Rhythmus ſeine Verwirklichung findet in einer Sprache, die ein feſtes, organiſch mitgewachſenes, dem Körper der Sylben wie die anatamiſchen Proportionen dem organiſchen unverrückbar einverleibtes Syſtem von Längen und Kürzen darſtellt, zu welchem das Geſetz der Verlängerung durch Poſition hinzutritt, deſſen Urſprung noch heute aus der Ausſprache von Sylben, die ſich mit doppeltem Conſonanten ſchließen, bei den romaniſchen Völkern leicht zu erkennen iſt. Die zwei erſten Takt-Momente ziehen ſich nun zu einer Länge zuſammen, welcher natürlich der Ictus bleibt, den vorher das erſte der drei und vier urſprünglich gleichen Momente hatte. Die nicht zuſammengezogenen Einheiten ſind nun Kürzen. Hiemit wird die rhythmiſche Form zugleich zur metriſchen, d. h. das Taktverhältniß ſtellt ſich zugleich als ein beſtimmtes Verhältniß von Längen und Kürzen dar und der einzelne Takt-Abſchnitt heißt nun Fuß. So ſind die fallenden Metra, das trochäiſche und daktyliſche, entſtanden; das letztere erzeugt durch Zuſammenziehung auch des dritten und vierten Moments zu einer Länge den Spondäus. Es iſt nun aber natürlich, daß der Rhythmus ſich weiter eine Form aneignet, die wir in allen Gebieten der Bewegung, namentlich aber in Gang und Sprung als eine in der Natur der Sache begründete finden: es iſt dieß ein den eigentlichen Abſprung, das Abſchnellen vom Boden unterſtützender, vorbereitender Anſatz, Vorſchlag, Anſprung: die Anakruſe. Durch den Vorantritt eines ſolchen Moments oder zweier entſteht eine Verſchiebung, Durchkreuzung der urſprünglichen Ordnungen und bildet ſich das jambiſche Metrum, worin je die Kürze, die im Trochäus auf die Länge folgte, zum nächſten Abſchnitte gezogen wird und ſo der

Digitized by Google

Länge vorangeht, und das anapäſtiſche, worin es ſich ebenſo mit den zwei Kürzen verhält, die im Daktylus auf die Länge folgen. In dieſem neuen Verhältniß hat ſich auch der Accent verſchoben, er fällt nicht mehr auf das erſte, ſondern auf das letzte Moment. Dieß ſind die einfachen Grundlagen, woraus ſich der ganze rhythmiſch-metriſche Reichthum der griechiſchen Poeſie entwickelt, und dieſe Entwicklung erfolgt weſentlich durch das ſchon in unſere allgemeine Erörterung (§. 855. Anm.) aufgenommene Geſetz der Erweiterung des einzelnen Takt-Abſchnitts zur rhythmiſchen Reihe, worin nun der verſtärkte Accent des erſten Abſchnitts ebenſoviele Abſchnitte beherrſcht, als der einfache im einzelnen Abſchnitt Momente. Es ſind einfache, verbundene, ſymmetriſch zuſammengeſtellte verſchiedene Reihen, woraus die in ihren verſchiedenen Graden kunſtreicher Bildung rhythmiſch-metriſchen Schemata entſtehen. Die griechiſche Poeſie hat ferner alle andern weſentlichen Momente, die wir in der allgemeinen Betrachtung aufgeſtellt haben, normal ausgebildet. Wir führen als ein einzelnes Moment noch die Pauſe an, wodurch die weitere Ausbildung des rhythmiſchen Syſtems mit dem Unterſchiede des katalektiſchen und akatalektiſchen Verſes bedingt iſt. — Die griechiſche Poeſie beſitzt nun in dieſem klar und feſt organiſirten Materiale zugleich die einfach beſtimmten Elemente des Stimmungs-Ausdrucks, wie ihn die Rhythmik zu übernehmen hat. Mit Vorbehalt der unendlichen Modificationen, welche die Versmaaße durch die Verbindung verſchiedener Füße und die ganze reiche Welt der Strophen erhalten, kann in Kürze hier ſo viel geſagt werden: der Stimmungscharakter der Haupt-Metra zeigt an ſich einen einfachen Gegenſatz, der aber von einem andern durchkreuzt wird: der eine ruht auf dem Unterſchiede des Geraden und Ungeraden, der andere auf dem Eintritt der Anakruſe. Das ungerade Taktverhältniß iſt an ſich das bewegtere, das aufgeregte, allein im Jambus bringt die Anakruſe etwas dem ungeraden Verhältniß Verwandtes herein: die Bewegung muß durch ein ſichtbares Anſtreben erſt in's Werk geſetzt werden, zeigt die Abſicht des Fortſchreitens, markirt ſich ausdrücklich, wogegen der Trochäus gleich mit dem erſten Schritte feſt und ohne die Unruhe des Anſatzes auftritt, daher er im Charakter des Laufes doch zugleich den der ruhigeren Stärke hat; da er aber im zweiten Momente nachläßt, ſo hat er nicht das draſtiſch Fortſtrebende, Dramatiſche des Jambus, ſondern einen Zug von der Weichheit, ſchmelzendem Nachlaſſen, melancholiſcher, lyriſcher Stimmung geſellt ſich ſeiner Kraft-Entwicklung. Das gerade Taktverhältniß hat an ſich den Charakter der ernſten Ruhe, die ihre Bewegungsmomente gleichmäßig abmißt. Allein die in zwei raſchen Schlägen vorhergehende Anakruſe erinnert an den Anſatz zum Höheſprung, gibt daher dem Anapäſte den Charakter des haſtig Auffſpringenden, des leidenſchaftlich bewegten Lyriſchen, wogegen der Daktylus auf der breiten Baſis des vorangeſchickten Haupt-

Digitized by Google

ſchritts ſicher und feſt vordringt und nach dieſem entſchiedenen Anfang dem Leichten und Beweglichen, doch in ruhiger Gleichmeſſung, ſich zu entfalten gönnt: der Vers des würdigen, gehaltenen Fortſchritts im Epos, der aber auch mit dem Spondäus wechſeln kann, welcher mit ſeinen zwei ernſten Längen keine leichtere, hellere Empfindung zuläßt, ſondern die Stimmung tief, dunkel und ſchwer im Grunde des ſubſtantiell Gebundenen, des Erhabenen zurückhält.

Dieſes rhythmiſche Syſtem iſt natürlich nur durch ſeine Anwendung auf den Sprachkörper mit ſeinen Längen und Kürzen zugleich ein metriſches. Aber, obwohl in dieſer Anwendung entſtanden, iſt es doch ein Syſtem für ſich, ein idealer Bau, von dem wie von keinem andern rhythmiſchen Style gilt, was in §. 855 geſagt iſt: ein künſtliches Syſtem wölbe ſich über das Sprachmaterial her. Dieß findet ſeinen entſchiedenſten Ausdruck darin, daß, wie öfter bemerkt, hier dem Vers-Accente und dem Metrum der Wort-Accent rein geopfert wird: eine Vollkommenheit und ebenſoſehr eine große Unvollkommenheit, genau wie in der Sculptur die Vollkommenheit der reinen Nachbildung der Form mit der tiefen Unvollkommenheit Eines iſt, daß die Accente der Farbe, des ſeelenvollen Schimmers im Auge, der ganzen Welt kleinerer, aber charaktervoller Bewegungen wegfallen. Hier iſt denn die rhythmiſche Geſtalt eine Schönheit für ſich, erfreut und befriedigt auch bei geringerem Werthe des Sprach-Inhalts und ſetzt hiefür jenes unendlich feine Gehör voraus, das dem claſſiſchen Alterthum eigen war und ſelbſt in Rom dem Redner wegen eines ſchlechten Tonfalls in ſeiner Proſa ein Ziſchen, wegen eines ſchönen einen Sturm des Beifalls bereitete. In dieſer Selbſtändigkeit des rhythmiſch Schönen hatte es auch ſeinen Grund, daß das Band mit dem eigentlich muſikaliſchen Vortrage nicht aufgelöst war und daß ſich hiezu bei den kunſtreicheren Formen der gehobenſten, feierlichſten Lyrik das zweite, der Tanz, geſellte. Es iſt in dem Anhang über die Tanzkunſt von der uns völlig verlorenen Form die Rede geweſen, welche die rhythmiſche Schönheit durch Maſſenbewegung räumlich objectivirte, als Figur projicirte, ſ. §. 833.

§. 860.

1. **Dagegen iſt der, in ſeiner reinen Ausbildung nur der germaniſchen Dichtung eigene, charakteriſtiſche Styl urſprünglich ein Syſtem von Accenten, das mit der Quantität nichts zu thun hat; der Vers-Accent fällt mit dem Wort-Accente zuſammen und heißt Hebung, das Verhältniß der unbetonten Sylben, d. h. der Senkungen hat kein Geſetz. In dieſer Rhythmik, worin alſo nicht gemeſſen, nur gewogen wird, herrſcht hiemit der Begriff, der Aus-**
2. **druck. Im Verlaufe hat ſich die deutſche Dichtkunſt das Claſſiſche in der**

Digitized by Google

Weiſe angeeignet, daß die Hebungen für Längen, die Senkungen für Kürzen gelten und *beide* gezählt werden. Indem ſich aber daneben die natürlichen Längen, verſchiedene Stufen der Betonung, die Verſchiebung des Accents durch Zuſammenſetzung von Wörtern geltend machen und überdieß der Sinn-Accent den Wort-Accent kreuzt, entſteht ein Gebilde, deſſen Körper von dem Geiſte, der ſich in ihm bewegt, gelöst und gebrochen iſt. Dieſe Brechung der plaſti- 2.
ſchen Schönheit fordert einen Erſatz; derſelbe iſt gegeben in dem *maleriſchen* und der eigentlichen *Muſik* näher verwandten Mittel des *Reims*.

1. Wir nennen dieſen Styl (deſſen Spuren ſich übrigens auch in dem Saturniſchen Verſe der älteſten römiſchen Poeſie und, wie zu §. 859 berührt iſt, im Hebräiſchen und Neuperſiſchen finden) vorerſt germaniſch, weil er dem Deutſchen und Skandinaviſchen gemein iſt, nachher in ſeiner veränderten Geſtalt deutſch, weil nur in unſerer Dichtung dieſe entſtanden und wahrhaft durchgeführt iſt. Von der romaniſchen (und engliſchen) Poeſie nachher in Kürze das Nöthige. — Jener urſprünglich germaniſche Styl bindet nun die Verſe allein durch die gleiche Anzahl von Accenten; dieſes rhythmiſche Geſetz ſteht aber ſchon urſprünglich in untrennbarem Zuſammenhang mit der Sprache, es vollſtreckt ſich alſo ſchlechthin nur im Einklange mit dem Wort-Accent und ſo heißen die Accente Hebungen. Hebungen ſind Sylben, die in der Sprache an ſich accentuirt ſind und der Rhythmik die geforderten Accente herſtellen. Nicht betonte Sylben d. h. Senkungen können zwiſchen die Hebungen in verſchiedener Anzahl treten oder ganz fehlen; das Geſetz gibt ſie frei und es wird dadurch jene nach dem Unterſchiede des Sprach-Inhalts belebte Mannigfaltigkeit möglich, von welcher zu §. 858 die Rede war. Es wird alſo nicht gemeſſen, ſondern gewogen, die Sprache hat daneben auch Längen und Kürzen, ſie kommen aber als ſolche ſchlechthin nicht in Betracht; die Hebung iſt in allen Sylben, die lang ſind, wohl zugleich Länge, aber dieſe Seite geht die Rhythmik nichts an, die Stufen, Modificationen, verſchiedenen Stellungen der Länge zu der accentuirten Sylbe können demnach die Schwierigkeiten noch nicht erzeugen, von welchen nachher die Rede ſein wird, weil Metrum im eigentlichen Sinne des Worts gar nicht beſteht; ob z. B. Jahrhundert als Amphibrachy's gebraucht werden darf, kann gar nicht gefragt werden. Dagegen bereiten die verſchiedenen Stufen der Betonung, da der ſtarke wie der ſchwache Ton ſich noch in Grade theilt, gewiſſe Schwierigkeiten, in die wir uns aber hier nicht einlaſſen können. Die Hebung gehört nun im Weſentlichen der Wurzelſylbe an, gewiſſe Bildungsſylben und ſtärkere Flerionsſylben treten daneben allerdings noch mit demſelben Anſpruch auf, doch iſt jenes das Entſcheidende und hiemit, da die Wurzel den Begriff enthält, die Herrſchaft des Sinns als des Tongebenden Prinzips, das Ueberwiegen des

Digitized by Google

Ausdrucks über die Form, alſo der charakteriſtiſche Styl ausgeſprochen. Hier ſteht keine plaſtiſch gemeſſene Normalgeſtalt vor uns, ſondern eine unregelmäßigere Bildung, welche durch den bedeutungsvollen Blick, der auf innere Tiefen weist, für den Mangel der reinen Formſchönheit entſchädigt. Es hat ſich aber aus den einfach fortlaufenden Verspaaren, welche nur dieſes Geſetz band und als Vorläufer des Reims die Alliteration ſchmückte, ein reicher Strophenbau im Mittelalter entwickelt, worin ſich ein künſtleriſcher Sinn offenbarte, der in ſeinem Gebiete nicht weniger fein war, als der claſſiſche. Dennoch genügte bei dem Mangel an Quantität auch dieſe Kunſtbildung nicht: die Alliteration wurde (vermittelſt der Uebergangsform der Aſſonanz) zum Reime, um ſich in ihm den maleriſchen Erſatz zu ſuchen. Wir faſſen jedoch den letzteren in dieſer Bedeutung erſt nachher näher in's Auge, da er der urſprünglichen und der modernen Form des charakteriſtiſchen Styls gemeinſchaftlich iſt.

ε. Die moderne deutſche Dichtkunſt hat nun auch in der äußeren Sprachgeſtaltung die Aufgabe des modernen Ideals erfüllt, den romantiſchen Gehalt mit der claſſiſchen Form, die ſubjectiv geſtimmte Phantaſie mit der objectiven zu vereinigen (vergl. §. 466 ff.): ſie hat ſich auf die im §. ausgeſprochene Weiſe das quantitative Prinzip von der Poeſie der Alten angeeignet. Dadurch iſt nun aber eine vielfache Verſchlingung und Durchkreuzung von rhythmiſch-metriſchen Bedingungen eingetreten. Die niedrigere Abſtufung des Tons wird zum Theil als mittelzeitig behandelt, doch hat ſie ſelbſt wieder einen Unterſchied von Graden, welche, an ſich zweifelhaft, nur durch den Zuſammenhang ihrer Stellung beſtimmbar ſind. Volle Länge gehört nur Wurzelſylben an, und dieſe haben auch den Accent, allein wie, wenn der Accent durch Zuſammenſetzung von Wörtern ſo verſchoben wird, daß, was ſonſt Länge war und den ganzen Ton hatte, zwar Länge bleibt, aber nun ſchwächeren Ton hat (wie in: Hofjäger, Jahrhundert, Hinzieh'n die Sylben jäg, Jahr, zieh'n)? Entſcheidet man hier trotz der Verſchiebung des Accents leichter für den Gebrauch der geſchwächten Sylben als Längen, ſo wird dagegen die Frage zweifelhafter, wo eine kurze, aber betonte Sylbe einen Theil ihres Tons verliert, wie z. B. in Weinberg, Feldſchlacht die zweite. Man mag beſtimmen, daß in dieſen Fällen Doppelconſonant für Länge entſcheidet, aber man wird finden, daß die freie Bewegung im Verſe dadurch ſehr beläſtigt wird. Das jedoch ſteht feſt, daß nimmermehr der *Vers-Accent* auf eine Sylbe fallen darf, deren ſtarker Ton durch Verbindung mit einem andern Worte geſchwächt worden iſt, was denn zur Folge hat, daß ein zweites, ſelbſtändiges Wort als das nicht accentuirte Moment des Fußes nachhinkt (wie der Hexameter-Schluß von Voß: „der Herrſcher im Donnergewölk Zeus“). Erhellt nun aber doch genugſam, daß hier an die Stelle des organiſch feſten Geſetzes der antiken Rhythmik, die zugleich ge-

Digitized by Google

ordnete Metrik war, eine vielſeitige Bedingtheit und Beſtimmbarkeit getreten iſt, ſo wird dieſer Charakter vollendet durch das Gewicht des Sinn-Accents, der den Wort-Accent und ebenhiemit auch deſſen Verwendung als Länge durchkreuzt. „Ich bin's" iſt Jambus; „bin ich's?" iſt auch Jambus, aber „bin ich's?" iſt Trochäus (oder, wegen des Doppelconſonanten am Schluß, Spondäus). Dieß Moment iſt es nun aber zugleich, was von Neuem die Frage über das Verhältniß der natürlichen Längen erſchwert, die durch Verbindungen, Satzſtellung doch den Hauptton verlieren. „War" iſt lang und hat ſtarken Ton, aber wenn es in der Frage: „War ich's?" als lang behandelt wird, ſo entſteht Unklarheit des Sinns, denn es iſt nicht zu erkennen, ob nicht vielmehr gefragt wird: „war ich's?" — Es iſt nicht unſere Aufgabe, hier die Schwierigkeiten zu verfolgen, zu entſcheiden und Regeln aufzuſtellen, ſondern nur, auszuſprechen, welcher Geiſt und Charakter aus ſolcher Beſchaffenheit der Verhältniſſe hervorgeht. Der Körper dieſer Formwelt erſcheint nun gegenüber dem feſten Fleiſche und den normalen Proportionen der claſſiſchen zunächſt, da er ſich davon angeeignet hat, was möglich iſt, zwar regelmäßiger, als die ältere deutſche Form, welche die Senkungen nicht zählte, aber durch die Verwicklung des hinzugekommenen neuen Prinzips mit dem urſprünglichen auf der andern Seite nur deſto gemiſchter, vermittelter, gebrochener, durcharbeiteter, mürber von allen Seiten; aber die Lichter des Geiſtes, die auf ihm hin und wiederſpielen, frei ihre Stelle wechſeln, ihren Druck jetzt auf dieſen, jetzt auf jenen Punct werfen, auf ihm wie auf Taſten hin und her laufen, geben ihm für den Verluſt der Jugendblüthe ein zweites, höheres, ein wiedergebornes Leben, das ſeine Falten verſchönert. Es iſt dieß noch derſelbe Geiſt, der den Charakter der urſprünglichen, nicht quantitirenden, deutſchen Rhythmik beſtimmt hat: es iſt der Inhalt, die Sache ſelbſt, es gibt keine Rhythmik als Kunſtſyſtem an und für ſich, ohne die innere Bedeutung der Dinge; aber dieſer Geiſt beherrſcht jetzt eine reichere, gemiſchtere Welt.

Durch die Aneignung der Quantität iſt es der deutſchen Sprache möglich geworden, die antiken Versmaaße nachzuahmen. Aber ſie hat dabei doch nicht nur mit den genannten Schwierigkeiten zu kämpfen, ſondern der Mangel eines feſten, organiſchen Wechſels von Längen und Kürzen, zu welchem wir noch erwähnen müſſen, daß uns im Laufe der Zeit zu viele urſprüngliche Längen verloren gegangen ſind, hängt auch mit der wachſenden Verſtümmlung der Flexionen und Bildungen zuſammen, die unſere Sprache erfahren hat, und dieſe entzieht dem Verſe, der doch plaſtiſche Schönheit verlangt, ſeine natürliche Fülle. Unſere Poeſie, Literatur, Sprache hat unendlich dadurch gewonnen, daß wir die antiken Maaße nachbilden können und oft nachbilden; aber es bleibt doch eine Maske, ein fremdes Kleid. Es verhält ſich wie mit der Aufnahme der alten Götterwelt und ihrer direct

Digitized by Google

idealen Formen in der Plaſtik und namentlich in der Malerei: eine Verſetzung der Phantaſie in eine fremde Welt, die unter Anderem gut und ſchön iſt, aber nie das Bleibende, das Beſtimmende ſein kann. Die Nachahmung der alten Metra als einzig wahres Geſetz anſprechen, wie Klopſtock that, heißt im formalen Gebiet in den falſchen Claſſicismus zurückſtürzen, von dem er ſelber im materialen, in der innern Welt der Poeſie uns befreite. Wir ſollen durch das claſſiſche Ideal Sinn und Gefühl läutern, aber nur den Honig aus ihm ziehen, nicht ſeine Zellen nachahmen. Unſer Erſatz für den Verluſt an unmittelbarer Schönheit, den wir auf dieſem Wege nicht ſuchen können, liegt auf einer Seite, die ſchon vor der Aneignung des Claſſiſchen ihre Ausbildung fand und die wir nun genauer in's Auge faſſen müſſen.

Zuvor nur noch Weniges über die romaniſche und engliſche Rhythmik. Die romaniſchen Völker zeigen in dem ganz unorganiſchen Verhältniſſe, worein ſie das Sprach-Material zu der Versform ſetzen, daß mit der Verſtümmlung, Miſchung und Auflöſung des Lateiniſchen, woraus jenes hervorgegangen, auch die Innigkeit des rhythmiſchen Gefühls verloren gegangen iſt. Sie zählen nur die Sylben und ſpannen, unbekümmert um den Wort-Accent, großentheils ſelbſt um die Quantität, den Vers darüber. Wenn die antike Rhythmik ſich ebenfalls um den Wort-Accent nicht kümmerte, ſo war dieß etwas Anderes: ſie hatte dafür die ſtrenge Proſodie, worin das Wort ſeinen ganzen Naturgehalt organiſch geltend machte, und ihr Vers-Accent war ein reines, künſtliches Syſtem, nicht urſprünglich auf den Wort-Accent gebaut, während die romaniſchen Völker die letztere, germaniſche Form annehmen und doch ganz willkürlich anwenden. Am meiſten gilt dieſe Willkür von den Franzoſen, an deren Versbildung man recht auffallend erkennt, daß ihnen die lateiniſche Sprache zudem aufgeimpft iſt, daß ſie daher kein lebendiges Naturgefühl für den Körper des Wortes haben. Die Willkür der Anwendung des Vers-Accents (der nach dem modern germaniſchen Prinzip als Länge gilt, wie die Theſis, Senkung als Kürze,) wird hier noch unterſtützt durch das ſogenannte Sprechen ohne Accent, d. h. die Betonung der Endſylben neben der Wurzel (nicht ſchlechtweg Betonung der Endſylben wie Manche harthörig meinen). Der Armuth, welche die Abſtutzung der urſprünglichen lateiniſchen Endungen mit ſich gebracht, wird theilweiſe dadurch abgeholfen, daß die ſtummen e im Verſe geſprochen werden und gelten, allein nur um ſo fühlbarer wird der unorganiſche Zuſtand, wenn ſelbſt dieſe Sylben Accent und Länge tragen müſſen. Bei einem ſolchen Grade der Willkür würden die Versformen geradezu unkenntlich, wenn nicht das Geſetz eingeführt wäre, daß am Ende des Verſes Wort- und Vers-Accent immer zuſammenfallen müſſen. Es kann bei dieſen Verhältniſſen von einer Ausbildung reicher gegliederter Versfüße nicht die Rede ſein, weil

Digitized by Google

nur das Einfachſte erkennbar iſt; es gibt nur Jamben und Trochäen, Nachahmung der reicher gegliederten antiken Maaße iſt unmöglich. Die monoton wiederkehrende Zerhackung der rhythmiſchen Reihe im Alexandriner entſpricht dem Geiſte der witzigen antithetiſchen Zuſpitzung, welcher der Nation eigen iſt. — Das Italieniſche trägt ungleich mehr Fähigkeit einer organiſchen Rhythmik in ſich; es läßt im Weſentlichen der Stammſylbe die entſchiedene Betonung und hat nicht alle Flexionen, Endungen verſtümmelt. Die vielen Endungen mit zwei kurzen Sylben liefern neben dem herrſchenden jambiſchen Tonfalle reichen anapäſtiſchen und daktyliſchen Stoff, ſtören aber die Anwendung des Spondäus, welcher ohnedieß der Verluſt ſehr vieler lateiniſcher Längen große Schwierigkeit bereitet. Dieſe Sprache iſt aber durch die volle Klangſchönheit, welche ſie vor allen neueren auszeichnet, ſo entſchieden nach der reichſten Ausbildung der muſikaliſchen Seite in kunſtreich verſchlungenen Reimſyſtemen hingelenkt, daß auch ſie das rhythmiſch-metriſche Verhältniß in jenem Zuſtande der Willkür, obwohl dieſelbe nicht ſo tief greift, wie die franzöſiſche, belaſſen hat. Aehnlich verhält es ſich im Spaniſchen; unter den Versarten entſpricht ſeinem gravitätiſchen Geiſte vorzüglich der feierlich empfindungsreiche Trochäus, den ſie, in kurzen Reihen Gewicht an Gewicht hängend, ſich zu eigen gemacht hat. — Die engliſche Sprache trägt als original deutſche, mit romaniſchem Zuſatz nur mäßig gemiſchte, das Geſetz der Zuſammenſtimmung von Vers- und Wort-Accent durch urſprüngliche Natur und Neigung in ſich. Anders aber verhält es ſich mit der Fähigkeit, dieſes Geſetz ſo zu verwenden, daß es zugleich metriſche Geltung hat, d. h. Hebung und Senkung für Länge und Kürze gilt und ſo die antiken Versfüße nachgeahmt werden können. Das Engliſche iſt noch weit mehr, als das Deutſche, wo es rein blieb, der Neigung gefolgt, die Fülle der aus Abwandlung und Ableitung entſpringenden Endſylben abzuſtoßen, in ſtumme e zu verſenken; ſo iſt es überreich an einſylbigen Wörtern und ſeine mehrſylbigen entbehren mit den volleren Endungen der proſodiſchen Mannigfaltigkeit. Hiemit mußte das metriſche Gefühl ſich abſtumpfen, was ſich namentlich auch darin zeigt, daß die Willkür im Gebrauche der Mittelzeiten ungleich größer iſt, als im Deutſchen. Ferner hat das gehobene Sprechen, die Declamation im Engliſchen eine ſtoßweiſe Bewegung, wodurch der Charakter einer Accentſprache ſich noch verſtärkt und gegen geſetzmäßige Verwendung der Accentverhältniſſe als quantitirender ſich ungleich mehr verhärtet, als das Deutſche. Noch durchgreifender wird der Accent durch die Stellung des Worts bedingt, der Wort-Accent durch den Sinn-Accent gekreuzt und auch dadurch eine wirkliche Durchführung geordneter Längen und Kürzen geſtört. Nun iſt zwar das Metriſche ſo weit eingedrungen, daß die Senkungen als Kürzen neben den Hebungen als Längen durch Zahl geregelt ſind, aber die Versmaaße werden doch mehr

accent=, als quantitäts=mäßig gefühlt; es gibt Daktylen und Anapäſte, aber ſie können aus dieſem Grunde nicht wohl zur Nachbildung der antiken Metren, denen ſie angehören, gebraucht werden, ſie ſind beliebt im ſpringenden Balladen=Versmaaß, aber zwiſchen Jamben oder Trochäen eingefaßt, und dieſe einfachen Formen ſind die herrſchenden. Die ſchon erwähnte Menge einſylbiger Wörter bereitet nun ſpezieller dadurch große Schwierigkeiten gegen conſequente Uebertragung des Quantitativen, daß dieſelben doch dem Gehalte nach großentheils bedeutend ſind, daß dieſer in umgekehrtem Verhältniß zu ihrem Körper ſteht, daß ſie ſich daher gegen die Einfügung in die antiken Verſe, namentlich die längeren, ſträuben: „ein mit ihnen gefüllter längerer Vers müßte überfüllt erſcheinen" (Grundriß der Metrik antiker und moderner Spr. v. Krüger S. 96).

2. Den Reim haben wir mehrfach einen Erſatz für den Verluſt der ſtrengen Geſetzmäßigkeit des metriſch Rhythmiſchen genannt. Er tritt am Schluſſe des Verſes ein, und dieß eben iſt recht ein Ausdruck davon, daß hier im Verskörper ſelbſt noch etwas fehlt, vermißt, geſucht wird, das denn als Extremität, als Einfaſſung ſeinen Gliedern erſt den fehlenden organiſchen Halt gibt. Er kann auch die rhythmiſchen Reihen durchſchneiden und ſo in mehrere Zeilen zerfällen; dadurch iſt er eine Quelle der reichſten Mannigfaltigkeit in Strophen geworden. Durch den Reim tritt nun eine Wiederkehr neuer Art in die poetiſche Formbildung ein. Vergleicht man dieſelbe mit den anderen Künſten, ſo erinnert ſie in der Architektur an den gothiſchen Styl: dieſer liebt das geometriſche Spiel der Stellungen, Umſtellungen, des ſymmetriſchen Gegenüber kryſtalliniſch gebundener, aber ohne ſtrengen Zuſammenhang mit dem Structiven in buntem Ornamente ſchwelgender Formen, während der claſſiſche ſeine keuſch geſparten Ausſchmückungen mit ſtreng organiſchem Gefühl aus den fungirenden Kräften entwickelt; der Unterſchied zwiſchen normal rhythmiſcher Schönheit und zwiſchen Reimſchmuck bei zerworfenen Verhältniſſen der letzteren entſpricht auf's Einleuchtendſte dieſem architektoniſchen. Noch näher liegt die Vergleichung mit der Malerei: es iſt tief in der Natur der Sache begründet, daß man bei Farben an Klänge und bei dieſen an jene denkt; die lebendig warme, den Charakter individualiſirende Farbe bringt ganz ebenſo das Element einer neuen Qualification zu der feſten Form, die ſich in der Sculptur iſolirt, wie der Reim zu dem bloßen Proportionsleben in Takt und Quantität. Am nächſten aber liegt der Blick in das eng benachbarte muſikaliſche Gebiet: der Klang des Worts, wie er im Reime techniſch verwendet wird, daher als ſolcher ausdrücklich in's Gehör fällt, iſt tief verwandt mit der Klangfarbe der verſchiedenen Inſtrumente. Gleichzeitig ertönend bringen dieſe die Harmonie hervor; der ſucceſſive Eindruck der Reime tönt noch ungleich beſtimmter, als die wiederkehrenden Zeilen in reimloſen Strophen, wie eine gleichzeitige

Digitized by Google

Wirkung im Gefühle nach und ſo bringt er entſchieden ein der muſikaliſchen Harmonie Verwandtes in die dichteriſche Form. In ihr vereinigt ſich verſchiedene Melodie in Einem Gange: der Reim hat aber auch dieß in der Kreuzung, Verſchränkung verſchiedener ſich entſprechender Folgen, in der Anreihung ſolcher Folgen zur Strophe, in der Wiederkehr gleicher Strophen mit verſchiedenen Reimen. Die Harmonie in der Muſik haben wir (vergl. §. 757) als Ausdruck vervielfachter Reſonanz Einer Empfindung in demſelben Gemüthe oder in dem Gemüthe Mehrerer gefaßt: daſſelbe vertiefte, erweiterte Gefühlsleben drückt das Echo des Reimes aus, ein liebendes Herüber und Hinüber, Neigen und Beugen, das bezeugt, daß die Welt der Gegenſtände mit anderer Innigkeit und Vielſeitigkeit, als durch das blos gewogene und gemeſſene Wort, in's Herz zurückgeſchlungen und hier verarbeitet wird. Nun aber iſt zunächſt wohl zu beachten, daß an ſich die Reimwörter einander nichts angehen. Wenige Wörter ſind ſo ſinnverwandt wie Mark und Stark, Leben und Streben. Indem der Reim uns dennoch zwingt, das Fremde, Entlegene wie ein lebendig Einiges zuſammenzufaſſen, gleicht er dem Witze (vergl. §. 193); ſein tertium comparationis iſt die Gleichheit des Klangs und dieſe freilich noch ein ungleich ſchwächeres, äußerlicheres Band, als die Aehnlichkeit der Eigenſchaften zwiſchen den Dingen, die der Witz zu ſeinem Spiele verwendet, ausgenommen das Wortſpiel und ſpeziell das Klang-Wortſpiel, das wegen ſeiner nahen Verwandtſchaft oft genug in Reim-Reihen übergeht. Wenn aber der Reim nach dieſer Seite willkürlicher, äußerlicher ſcheint, als der, doch ſo kalte, Witz, ſo vergeſſe man nicht, was zwiſchen und in den Reimwörtern liegt: wirklicher, empfundener Inhalt. Der Witz ſpringt momentan, unvermittelt von Entlegenem zu Entlegenem, das er ſcheinbar identiſch ſetzt; die reimende Poeſie vermittelt Reihen tief gefühlter Vorſtellungen und wenn der Gleichklang des Reims ſie an ihren Enden zuſammenfaßt, als wären ſie eben durch ihn wirklich verwandt, wie ſie es durch ihn allein vielmehr noch nicht ſind, ſo wird nun der wirkliche Zuſammenhang des Inhalts, den die Reime binden, unwillkürlich und unbewußt vom Gefühl auf den Gleichklang ſo übergetragen, als ergänze er, was dieſem an wahrer, innerer Bindung der Vorſtellungen an ſich mangelt. Dieß iſt der tiefe, der ſeelenvolle Reiz in der Willkür des Reimſpieles: man fühlt immer wieder, daß der Gleichklang nicht wahre Einheit des Inhalts iſt, und läßt ſich immer wieder täuſchen, indem man ihm wirklichen inneren Zuſammenhang zuſetzt und zurechnet. Allerdings ſollen eben darum nicht bedeutungsloſe Wörter zu Reimen verwendet werden, außer in komiſcher Abſicht, wo dann das Reimſpiel zum wirklichen Witzſpiele wird. Hierüber namentlich vergl. Poggel Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge u. ſ. w., ein Werk voll tiefen und feinen Sinns für das Geheimniß dieſer Form der poetiſchen Technik. —

Digitized by Google

Fragt man endlich, ob der Reim auch der Melodie an ſich verwandt ſei, ſo iſt dieß natürlich inſofern zu verneinen, als auch er mit den Unterſchieden der Tiefe und Höhe, deren charakteriſtiſche Folge ja das Weſen der Melodie bildet, nichts zu ſchaffen hat. Allein im Gange der Melodie entwickeln ſich immer entſprechende Folgen, Verhältniſſe wie Frage und Antwort tauchen auf, ein Steigen und Sinken zieht ſich hindurch; indem nun der Reim ein Syſtem von lauter ſolchen Correſpondenzen iſt, ſo gemahnt er entfernt auch an den Wechſel von Höhe und Tiefe, in welchem die Muſik als Melodie dieſelben entwickelt.

§. 861.

Die Geſetze der Compoſition können in der Lehre von der Poeſie nur zugleich mit den Zweigen unterſucht werden; die Darſtellung der letzteren muß ferner auch die Hauptmomente der Geſchichte dieſer Kunſt in ſich ſchließen.

Es iſt klar, daß die Compoſitionsweiſe zu verſchieden iſt in Epos, Lyrik und Drama, um von der Erörterung dieſer Hauptformen, in die unſere Kunſt ſich verzweigt, getrennt und für ſich behandelt zu werden. Sogleich die Frage, wie ſich die Compoſition im Rhythmiſchen äußere, die hier unmittelbar im Zuſammenhange zu liegen ſcheint, führt darauf: denn ganz ungleich iſt in den Zweigen der Poeſie der Umfang, in welchem der innere Rhythmus des poetiſchen Kunſtwerks ſich beſtimmend nach dieſer Seite hin ausſpricht; insbeſondere leuchtet von ſelbſt ein, daß es die Lyrik ſein wird, in welcher die Compoſition mit beſonderer Entſchiedenheit als rhythmiſcher Bau an den Tag treten muß; da wären wir alſo unmittelbar zu der letzteren geführt und dieß verbietet doch ein höheres Geſetz der Eintheilung. — Die Lehre von den Zweigen verſchluckt aber nach der andern Seite auch einen ganzen Abſchnitt, der bisher überall als dritter in unſerer Anordnung aufgetreten iſt. Die Kreuzung der logiſchen Eintheilung mit dem Geſchichtlichen, wovon in §. 541 die Rede geweſen, iſt nämlich in keiner Kunſt ſo ſtark und bedeutungsvoll, wie in der Poeſie, und fordert hier wirklich, daß die hiſtoriſche Entwicklung in die Lehre von den Zweigen ſich auflöſe. Schon in §. 846, Anm. 1. mußte ausgeſprochen werden, daß jene ſich nicht, wie bisher, vom Syſtematiſchen trennen laſſe. Den eigentlichen Beweis hiefür wird die Ausführung ſelbſt liefern.

Digitized by Google

b.

Die Zweige der Dichtkunſt.

§. 862.

Als die geiſtigſte unter den Künſten erweist ſich die Poeſie auch dadurch, daß in ihr erſt mit voller Beſtimmtheit der Auffaſſungs-Unterſchied der Phantaſie (§. 401), alſo das Verhältniß des Künſtlers zum Gegenſtande den Eintheilungsgrund für die Hauptformen bildet. Hiedurch wird die Stoff-Beziehung der Phantaſie (§. 403) auf die Seite gedrängt, der Gegenſtand iſt in jeder Hauptform die Welt und vor Allem der Menſch; der Dichter betrachtet ihn nur jedesmal von einer andern Seite, wobei allerdings der Ausſchnitt des Stoffgebiets ſich verändert, und in einer andern Beziehung der Zeit.

Auffaſſungs-Unterſchiede nennen wir jene Arten der Phantaſie, worauf die Theilung der Kunſt in die Künſte beruht: die bildende, die empfindende, die dichtende Phantaſie. Die letzte wiederholt die andern in ſich: ſie ſtellt ſich auf den Boden der erſten und erzeugt ſo die epiſche, auf den Boden der zweiten und erzeugt die lyriſche, ganz und voll auf den eigenen Boden und erzeugt die dramatiſche Form. Wir haben dieß vermöge eines unvermeidlichen Vorgriffs ſchon öfters ausgeſprochen, denn in den andern Künſten tauchen dieſe Unterſchiede bereits auf, aber noch ohne entſchiedene Kraft. In der bildenden Kunſt war, ihrem körperlichen Charakter gemäß, immer noch die Stoffbeziehung beſtimmend für die Eintheilung, der Unterſchied des Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen trat daneben zu Tage am fühlbarſten in der Malerei (vergl. §. 697. 698. 699. 700, 1. 702. 705, 2. 709, 1. 710. 711. 712), aber daß er ſich auch hier noch nicht entſcheidend in den Vordergrund ſtellt, machte ſich ſchon in der Schwierigkeit der Bezeichnung bemerkbar: wir waren genöthigt, wenn wir nicht jedesmal den beſchwerlichen Ausdruck: Stellung der bildenden Phantaſie auf den Boden der empfindenden u. ſ. w. gebrauchen wollten, die Benennungen aus der Poeſie vorauszunehmen. In der Muſik machte ſich dieſes Unterſcheidungsprinzip natürlich ſelbſtändiger, energiſcher geltend, doch immer noch halbverhüllt; denn von weſentlichen Unterſchieden der Auffaſſung kann nur die Rede ſein, wo das Subject einem Objecte klar gegenüberſteht; die Muſik iſt ſubjectiv, der Stoff nicht mehr entſcheidend, aber ſie iſt zu ſubjectiv, um nicht ebenfalls in dieſer Beziehung von der Poeſie Licht zu erwarten. Nun aber ſteht klar vor uns, was ſich bis dahin nur undeutlich an die Oberfläche drängte: wir haben eine Eintheilung, wie

ſie ſo ſcharf und entſchieden in keiner andern Kunſt auftritt. Sie iſt daher auch längſt ſtehend und die Aeſthetik hat hier nicht mehr das ſchwierige Geſchäft der Entwirrung von Unterſcheidungen, die im gewöhnlichen Bewußtſein dunkel nebeneinander herlaufen. Die Stoffbeziehung der Phantaſie tritt nun alſo nothwendig zurück. Von einer beſondern Richtung auf das Landſchaftliche, Thieriſche kann ohnedieß nicht die Rede ſein: wir haben geſehen, daß es mit dem Satze, der Inhalt des Schönen ſei im höchſten Sinne die Perſönlichkeit, in der Poeſie voller Ernſt wird (§. 842). Der Menſch iſt die wahre Aufgabe aller Kunſt, und er iſt es in der Poeſie ausdrücklich; er wird in jeder ihrer Hauptformen nur von einem andern Standpunct aufgefaßt und ſo verändert ſich freilich, da die veränderte Auffaſſungsſeite eine veränderte Beziehung zum Stoffgebiete mit ſich bringt, jedesmal auch der Ausſchnitt aus dem letzteren, wie denn z. B. das Epos landſchaftliches und thieriſches Leben in ganz anderem Umfang aufnimmt, als das Drama. Es wird ſich zeigen, daß dieſer Unterſchied der Umfaſſung des Stoffes namentlich davon abhängt, ob die reinmenſchliche oder die geſchichtliche Richtung herrſcht, und dieſe Arten der Richtung der Phantaſie haben wir zwar in §. 403 zu denjenigen geſtellt, welche ſich auf den Stoff beziehen, ſie fallen aber, wo die Auffaſſung als ſolche entſcheidend herrſcht, natürlich an dieſe herüber. Dieß wird ſich im Verlaufe näher erklären. Uebrigens mag die Dichtkunſt den Weltſtoff in kleinem oder großem Umfang aufnehmen, bezogen iſt der Menſch immer auf die Natur und Alles rings um ihn, daher iſt der Inhalt der Poeſie immer die ganze Welt; ſie ſieht vom Menſchen aus die Welt. — Der veränderte Standpunct der Beleuchtung bringt nun aber allerdings zugleich jedesmal eine andere Erſtreckungsſeite der **Zeit** mit ſich: wir werden ſehen, daß das Epos den Gegenſtand unter dem Standpuncte der Vergangenheit betrachtet, in der lyriſchen Dichtung Alles zur Gegenwart im Gefühle wird, im Drama die Gegenwart, indem ſie ſich als Handlung entwickelt, ſich gegen die Zukunft ſpannt. Es hat dieß zwar ſeine logiſchen Schwierigkeiten und darf nimmermehr zum Eintheilungsgrund erhoben werden wie von Juſt. Fr. Richter (Vorſch. d. Aeſth. §. 75), aber es ſteht im tiefſten Zuſammenhange mit der Weiſe, wie das Ich des Dichters mit ſeinem Gegenſtande ſich durchdringt, und dieſes Moment iſt jetzt vor Allem beſtimmter hervorzuheben.

§. 863.

1. **Der Unterſchied der Arten der Phantaſie, der ſich auf die Weiſe der Auffaſſung gründet, hat ſeinen tieferen Grund in dem Geſetze der Diremtion des Objectiven und Subjectiven und ihrer Zuſammenfaſſung im Subjectiv-Objectiven (vergl. §. 537) und dieſes tritt jetzt in ſeiner ganzen Beſtimmtheit**

hervor als ein Unterſchied des Durchdringungsproceſſes zwiſchen dem Ich des Dichters und ſeinem Gegenſtande. So wiederholt ſich in der Dichtkunſt nicht nur *das Syſtem der Künſte*, als deren Totalität ſie ſich nun beſtimmter (vergl. §. 838) erweiſt, ſondern zugleich *das ganze Syſtem der Aeſthetik*. Mit 2.
dieſem innerſten Eintheilungsprinzip iſt zugleich ein Unterſchied im *Grade des Umfangs* und in der *Art der Technik* gegeben, aber die Geiſtigkeit der ganzen Kunſt und ihres Mediums iſt Urſache, daß die verſchiedenen Hauptformen ſich nicht als Künſte ausſcheiden, ſondern nur als Zweige einer Kunſt auftreten (vergl. §. 538).

1. Wie die Dichtkunſt den Charakter der bildenden und den der Muſik in ſich vereinigt, iſt aufgezeigt worden. Es wiederholt ſich hiedurch das Syſtem der Aeſthetik in ihr, indem in der bildenden Kunſt auf veränderter Stufe die Objectivität des Naturſchönen, in der Muſik die Subjectivität der Phantaſie wiederkehrt, und iſt ſo in ihrer concreten Totalität dieſer Grundgegenſatz ſchließlich zuſammengefaßt. Allein nicht genug: der Kreis kehrt in der Poeſie noch einmal in ſich zurück, denn in ihren Zweigen wiederholt ſich die Stellung, die in den verſchiedenen Künſten der Künſtler zum Object einnimmt, und zwar in einem Proceſſe von ſolcher Entſchiedenheit und Klarheit, daß die Wiederholung zugleich eine Vertiefung, eine vollere Verwirklichung iſt und rückwärts das Entſprechende, was den Künſten im Großen zu Grunde liegt, in helleres Licht ſtellt. Auseinandergeſetzt kann dieſer Proceß in ſeinen Unterſchieden noch nicht werden, ohne daß zu ſtark vorgegriffen wird, doch ſagen wir in Kürze ſo viel: es wird ſich zeigen, wie dem epiſchen Dichter die Welt eine gegebene, feſte, objective Macht iſt und bleibt, obwohl ſein Ich neben dem Inhalt ſichtbar hervortritt und der Stimmung nach ruhig betrachtend über den Dingen ſchwebt, wie der lyriſche die Welt ganz in ſubjectives Empfindungsleben umſetzt, wie der dramatiſche ſie als eine nun ſubjectiv ganz durchdrungene oder in das Subject ganz eingegangene in der Form der Handlung wieder entläßt und entfaltet, ſo daß man ſein Ich gar nicht wahrnimmt, weil es ganz darin, daß er ganz abweſend, weil ganz gegenwärtig iſt. In dieſen Wendungen des Verhältniſſes ſcheidet ſich denn zu beſtimmten Hauptformen das, worin der Dichter dem bildenden Künſtler, worin er dem Muſiker verwandt und worin er ganz er ſelbſt iſt, und mit dieſer Wiederkehr der Künſte wiederholen ſich in der Poeſie abermals die entſprechenden Haupttheile des ganzen Syſtems: die Objectivität des Naturſchönen, die Subjectivität der Phantaſie und die erfüllte Einheit beider in der Kunſt. Ohne Zwang läßt ſich hinzuſetzen: die Poeſie kehre, indem ſie ſo das Ganze des wirklichen Schönen in ſich vertieft wiederholt, als die idealſte Kunſt in den erſten Theil des Syſtems, die reine, allgemeine Idee des Schönen, zurück. —

Digitized by Google

Hier iſt nur noch das Nöthige zur Rechtfertigung der Stelle zu ſagen, die dem Lyriſchen gegeben iſt. Es ſcheint der Zeit und dem Begriffe nach, oder, wenn man will: der Zeit nach, weil dem Begriffe nach vielmehr das Erſte zu ſein, denn die Poeſie iſt die enge Nachbarinn der Muſik, kommt aus ihr und ſchickt ſich an, aus der Innerlichkeit der Empfindung die Welt der Objecte wieder zu erſchließen und auszubreiten, ihr Weſen iſt die Entfaltung der innerlich verarbeiteten Welt; daher waren lyriſche Ergießungen der unmittelbaren Empfindung nothwendig überall die erſten Aeußerungen der dichteriſchen Phantaſie. Ein Intereſſe der bloßen logiſchen Conſequenz, die Kategorie der Objectivität um jeden Preis voranzuſtellen, wäre nur eine Verirrung der Abſtraction und das Syſtem könnte ganz ebenſogut hier dem Subjectiven die erſte Stelle anweiſen, dann das Objective aus ihm hervortreten laſſen, endlich beide vereinigen, als in der Gruppe der bildenden Künſte umgekehrt die ſubjectivſte unter ihnen, die Malerei, als dritte, nicht als zweite geſetzt worden iſt. Allein genauer betrachtet verhält ſich die Sache anders: die älteſten Lieder waren überall objectiven Inhalts, prieſen Thaten der Götter und Menſchen; freilich in lyriſchem Tone, und man kann inſofern ſagen, es liege hier eine noch unentwickelte Einheit des Lyriſchen und Epiſchen vor, allein es war keine Einheit, die ein Gleichgewicht enthielt, vielmehr das objective, epiſche Element herrſchte und geſtaltete ſich zuerſt weiter zu beſtimmten Formen, zu Heldenliedern, die dann zu Epen zuſammenwuchſen, während das ſubjective, lyriſche noch lange Zeit viel zu unentwickelt blieb, um als entſchiedene Form in das Licht der Geſchichte der Poeſie herauszutreten, vielmehr die ſpäte Reife der Bildung abwarten mußte, die dem erfahrungsvolleren, durcharbeiteten Gemüthe des Menſchen erſt die tiefere und reichere Reſonanz gibt, ihm die Menge von Saiten aufzieht, welche erklingen muß, wenn von einer lyriſchen Dichtung als ſtehendem Zweige ſoll die Rede ſein können. Hiſtoriſch und pſychologiſch hat den Beweis für den Vorgang des Epiſchen Wackernagel geführt (Schweiz. Muſ. f. hiſtor. Wiſſenſch. „Die epiſche Poeſie“ B. 1 u. 2). Wir haben den innern Grund mit der letzten Bemerkung bereits angedeutet: der ideale Weltgehalt erſcheint dem Individuum, das noch nicht durch die Arbeit der Bildung in ſich zurückgetreten iſt, als objectives Sein, Macht, Geſchichte. Kindliche Bewunderung all' des Vielen und Herrlichen, was es gibt, iſt der erſte Standpunct. Dennoch behält jener Begriff einer urſprünglichen, unentwickelten Einheit des Lyriſchen und Epiſchen in den älteſten erzählenden Liedern ſeine relative Richtigkeit; jenes war im Keime vorhanden, mußte dann dieſem den Vortritt laſſen, nahm aber, als es ſelbſt an die Reihe der Entwicklung kam, die Form wieder auf, in der es einſt neben dem Epiſchen geſchlummert hatte, und gab ihr wirklich lyriſche Geſtalt; dieß wird an ſeinem Orte näher erklärt werden.

Digitized by Google

2. In §. 540 iſt „Moment und Grad des Umfangs“ als weiterer Theilungsgrund für die Zweige der Künſte aufgeführt. Der „Moment“ fällt in der Poeſie weg, da ſie überhaupt in der Zeitform ſich bewegt, daher immer eine Reihe von Momenten vorüberführt und alſo kein Unterſchied entſtehen kann, der darauf begründet wäre, daß der Gegenſtand in einem ſo oder anders beſchaffenen Moment aufgefaßt würde; der Unterſchied im Grade des Umfangs aber macht ſich nachdrücklich geltend: Epos und Drama geben ein Weltbild, jenes extenſiver, dieſes intenſiver, das lyriſche Gedicht dagegen iſt ein kleines Ganzes, das wohl auch die Welt unter einer beſtimmten Beleuchtung im Gemüthe ſpiegelt, welches ja an ſich ein Mikrokosmus iſt, allein die Kleinheit des Umfangs iſt nicht gleichgültig, im einzelnen Reflexe iſt nur ſehr mittelbar das Ganze der Welt und des Gemüths der Perſönlichkeit enthalten. — Mit der Auffaſſung wird auch die Technik eine andere. Unter dieſer verſtehen wir jetzt die äußere Form, die Rhythmik; denn nicht wird, wie im Fortgang vom einen Gebiete der bildenden Kunſt zum andern, oder, was dem Verhältniß eigentlich entſpricht, wie im Uebergange von dieſer zur Muſik und von der Muſik zur Poeſie das ganze Material gewechſelt, da ja alles eigentliche Material abgeworfen iſt und mit einem geiſtigen Medium in Geiſt gearbeitet wird. Dieß muß ausdrücklich noch geſagt werden, um daran die Wiederaufnahme des Satzes in §. 538 zu knüpfen, der nunmehr ſeine völlige Begründung gefunden hat: die Hauptformen der Poeſie ſind als die Wiederholung der großen Kunſtgebiete und der Haupttheile des Syſtems ſo bedeutend, daß ſie eigentlich nicht dem entſprechen, was wir in den andern Künſten Zweige nennen, aber die Geiſtigkeit des Elements läßt nicht die Iſolirung und Verſelbſtändigung dieſer Formen zu, welche in den andern Gebieten Künſte begründet, und ſo erſcheinen dieſelben dennoch als Zweige einer Kunſt.

§. 864.

In der weiteren Eintheilung der Zweige tritt theils der Unterſchied der Style, und zwar in tiefem Zuſammenhang mit dem des Mythiſchen und nicht Mythiſchen, als entſcheidendes Moment auf, theils macht ſich ein Unterſchied des Objectiven und Subjectiven in neuer, eigenthümlicher Bedeutung geltend, theils greift mit einer Beſtimmtheit wie in keinem andern Gebiete der Unterſchied der Grundgegenſätze des Schönen (§. 402) durch. Daneben machen ſich in verſchiedenen Verhältniſſen die andern Eintheilungsgründe (§. 540) geltend.

Der §. deutet an, welche Momente der Reihe nach innerhalb der Zweige der Poeſie als Eintheilungsgründe für ihre einzelnen Formen an die Spitze treten. Wir belaſſen es zunächſt bei dieſer Andeutung und bemerken nur über das an zweiter Stelle genannte Moment ſo viel im Voraus: es

Digitized by Google

handelt ſich hier vom Lyriſchen und es wird ſich zeigen, daß in dieſem Gebiet an die Stelle deſſen, was wir Auffaſſungs-Unterſchied der Phantaſie (bildend, empfindend, dichtend) nennen, ein anderer Unterſchied treten muß, der mit ihm verwandt, aber nicht identiſch iſt: es wird ſich hier von verſchiedenen Graden handeln, in welchen der Stoff in das Gefühl eingeht, ſich in inneres Gemüthsleben verwandelt oder von demſelben ſich wieder ablöst. Dieß wird ſich ſeines Orts näher erklären und ebendamit der abweichende Sinn, worin hier die Kategorie des Objectiven und Subjectiven auftritt. Auch die entſcheidende Bedeutung, welche nun das dritte unter den angeführten Momenten, der Gegenſatz des Ernſten und Komiſchen, gewinnt, verfolgen wir jetzt noch nicht weiter, ſondern bemerken, was die im §. zunächſt genannten Eintheilungsmomente betrifft, nur noch im Allgemeinen, daß, wo eines derſelben an die Spitze tritt, die andern dadurch nicht ihre Geltung verlieren, ſondern für weitere Unter-Eintheilungen auf verſchiedene Weiſe beſtimmend werden, ſo namentlich auch jener Auffaſſungs-Unterſchied, der nur im lyriſchen Gebiete ſich in einen andern verwandelt. — Dazu kommen nun die Eintheilungsgründe, die außerdem in §. 540 allgemein aufgeſtellt worden ſind: es iſt die Stoffbeziehung der Phantaſie (nach §. 403), welche untergeordnete Geltung gewinnt: man denke nur an die heroiſch-mythiſche Welt des Epos, die reale des Romans und wieder an den hiſtoriſchen, den ſocialen Roman u. ſ. w., an das politiſche und an das bürgerliche Drama, wobei denn auch der Unterſchied des Styls im höchſten Grade wichtig wird; ferner tritt der Unterſchied im Grade des Umfangs noch einmal auf (Roman und Novelle, Drama und Farce) und es wird ſich zeigen, ob in der engeren Eintheilung auch der des erfaßten Moments entſcheidend eingreift; endlich macht ſich der Unterſchied der Technik, worunter wir jetzt neben der Sprachform auch die Compoſitionsweiſe verſtehen, innerhalb der einzelnen Zweige geltend. Auch hierüber enthalten wir uns noch aller Erläuterung, um nicht zu ſehr vorzugreifen.

Digitized by Google

α. Die epiſche Dichtung.

1. Ihr Weſen.

§. 865.

Im Charakter der Objectivität, der vollen und ſcharfen Abſonderung vom Subjecte, wie ſie dem Werke der bildenden Kunſt eigen iſt, kann der Dichter ſeinen Gegenſtand nur dadurch hinſtellen und halten, daß er ihn als eine vergangene Begebenheit erzählt. Als Erzähler bleibt er aber neben dem Inhalt in naiver Syntheſe gegenwärtig und in ſeiner Thätigkeit ſichtbar; nur dem Geiſte der Behandlung nach tritt er hinter ihn zurück und weiß oder behauptet ſein Product nicht als ſolches, ſondern als ſelbſtändiges Leben des Gegenſtands.

Es iſt zuerſt der Unterſchied des epiſchen Dichters vom bildenden Künſtler in der Aehnlichkeit genauer in's Licht zu ſetzen. Dieſer nimmt einen Stoff in ſeine Phantaſie auf, greift dann zu körperlichem Materiale, formt, meiſelt, malt daran und damit, bis ſein Phantaſiebild in voller, ſcharf abgeſchnittener, räumlicher Gegenüberſtellung vor den Zuſchauer tritt. Jetzt iſt der Künſtler verſchwunden, er hat ſein Werk ſtehen laſſen, wir finden es im Raume vor wie ein ſchönes Natur-Object. Der Dichter aber bleibt bei ſeinem Werke; er iſt thatſächlich auch weggegangen, nachdem er es vollendet hat, aber während wir es genießen, mag es ein Anderer vortragen oder mögen wir es leſen, iſt er dabei und darin, denn ſtatt des Materials hat er ja nur das Wort, er ſpricht es, er ſpricht mit uns, bis wir zu Ende ſind. Und dieß wird eben gerade ausdrücklich fühlbar, wo er uns Vergangenes vorträgt: da leuchtet recht ein, wie wir im lebendigen Worte den Dichter zugleich gegenwärtig haben, während der ihm ſo verwandte bildende Künſtler ſchweigend ſein Werk im uneigentlichen Sinne erzählen läßt. Daher heißt dieſe Gattung Epos: Wort. Wir nennen das Verhältniß zwiſchen dem Dichter und dem Inhalt im Epos das einer naiven Syntheſe, weil bei dieſem einfachen Vortreten des erzählenden Dichters noch gar nicht gefragt wird, inwieweit er denn der Umbildner, Schöpfer des Inhalts ſei; genug, ſein Subject iſt da. Soll ſein Werk in emphatiſchem Sinn objectiv heißen wie das des bildenden Künſtlers, ſo muß dieſe Eigenſchaft anderswo liegen, als in dem eigentlichen Verfahren. Zunächſt iſt es die Vergangenheit des Stoffs als einer Begebenheit, was die Objectivität mit ſich bringt. Das Vergangene iſt fertig, abgeſondert vom Subjecte, tritt in beſchloſſenem Gegenſchlag ihm gegenüber. Hiemit ſteht aber im innigſten Zuſammen-

hange der Geiſt des Verfahrens, der von der allgemeinen Kunſtform des Verfahrens wohl zu unterſcheiden iſt. Gerade weil er ein vergangener iſt, kann der Stoff ſo behandelt werden, als habe er ſich ſelbſt gemacht und der Dichter thue nichts dazu, ſondern ſtehe blos mit dem Stabe daneben und zeige die Bilder wie Sculpturwerke oder Gemälde, wo wir von Theil zu Theil, von Bild zu Bild fortrücken; darin alſo liegt die tiefe Verwandtſchaft mit dem bildenden Künſtler. Man hat dieß nicht immer unterſchieden, wie man es ſollte; Hegel z. B. ſagt einfach, der epiſche Dichter verſchwinde in ſeinem Gegenſtande, nur das Product, nicht aber er erſcheine (Aeſth. Th. 3, S. 337), Göthe: der Rhapſode ſollte als ein höheres Weſen in ſeinem Gedichte nicht ſelbſt erſcheinen u. ſ. w. (Briefwechſel zwiſchen Göthe und Schiller B. 3, S. 378). Schon der antike Anruf an die Muſe ſpricht aber aus, daß der begeiſterte Dichter gegenwärtig iſt, er kann auch ſonſt mit lyriſchen Wendungen, mit Betrachtungen hervortreten, ohne daß darunter die Objectivität im Geiſte des Verfahrens litte. Der §. ſagt: der Dichter „weiß oder behauptet ſein Product nicht als ſolches,“ um dem Unterſchiede des ächten, urſprünglichen Epos und der ſpäteren Formen, die näher am Romane liegen, namentlich aber des Romans ſelbſt ſeinen Spielraum zu laſſen, denn wir ſind noch im Allgemeinen. Der Dichter kann nämlich noch immer vom epiſchen Geiſte der Gegenſtändlichkeit durchdrungen ſein, obwohl er mit ſeiner Zeit ſchon weit entfernt iſt vom naiven Glauben an die geſchichtliche Wahrheit ſeines Stoffs, von jenem Verhältniſſe, worin er nur „Mund der Sage“ iſt und worin auch ein ſchöpferiſches Umbilden des Gegenſtands von keinem vollen Bewußtſein der eigenen freien Thätigkeit begleitet iſt; da wird er aber mit einer gemeſſenen, milden Ironie dieſes Bewußtſein verbergen und ſich durchaus benehmen, als gebiete ihm der Stoff, und dieß wird inſofern keine Unwahrheit ſein, als der Auffaſſung nach allerdings die Nothwendigkeit des Weltlaufs ihm imponirt: das äſthetiſche Spiel beſteht nur darin, daß er vermöge einer Vertauſchung der Subjecte vorgibt, als gelte der Reſpect, den er der inneren Wahrheit zollt, der äußeren, thatſächlichen. Allerdings gedeiht aber jener Geiſt der Gegenſtändlichkeit beſſer, wo es dieſer Uebertragung nicht bedarf, ſondern der Dichter mit ungetheilter Naivetät in der Sache iſt.

§. 866.

Hiedurch iſt die ganze *Weltauffaſſung* des Dichters bedingt. Er hat allerdings in einer *Handlung* das Leben des Willens und ſeine Conflicte darzuſtellen, aber als vergangen iſt dieſelbe der *Nothwendigkeit* anheimgefallen und ſtellt ſich mit allen übrigen Bedingungen des Geſchehens unter den Standpunct des *Seins*, der *Subſtantialität*. Die Hauptperſon, der Held,

Digitized by Google

erſcheint daher troß der Selbſtändigkeit der That, die jedoch überhaupt nicht von ſchneidend radicalem Charakter ſein darf, als getragen vom allgemeinen Strome des Weltlebens, auf den er als voller Menſch vielſeitig bezogen iſt, und der innere Proceß des Willens, wie gründlich er auch aufgedeckt werden mag, wird ebenſoſehr als ein äußeres Beſtimmtſein, die That als ſinnliche Bewegung der Außenwelt in der Breite ihrer Erſcheinung dargeſtellt.

Wir unterſcheiden das Weltbild des epiſchen Dichters von ſeiner Perſönlichkeit und Stimmung und handeln zuerſt von jenem. Hier ſind nun, wie Göthe und Schiller in ihren trefflichen Erörterungen über Epos und Drama klar erkannten (vergl. a. a. O. B. 3, S. 374), alle weſentlichen Züge vom Merkmale des Vergangenen abzuleiten, und dazu hat der vorh. §. den Grund gelegt.

Der weſentliche Inhalt des Epos iſt Handlung; die Grundaufgabe der Poeſie, Perſönlichkeit, Handlung, mithin inneres Leben (vergl. §. 842) darzuſtellen, gilt natürlich auch dieſem Zweige und kann durch die folgenden ſcheinbar widerſprechenden Bedingungen nicht aufgehoben werden. Schon Ariſtoteles (Poetik C. 23) fordert für das Epos wie für die Tragödie dramatiſchen Inhalt, d. h., daß Eine vollſtändige und vollendete Handlung den Mittelpunct bilde. Sie bewirkt dieß dadurch, daß ſie die Vielheit des Geſchehenden durch das Streben nach einem aus freier Willensbeſtimmung geſetzten Ziele zur Einheit bindet. Dieß eben iſt der Unterſchied von der bloßen Begebenheit, wie wir in §. 865 den Inhalt noch bezeichnet haben, und hiemit, wie Ariſtoteles hervorhebt, von der Geſchichtſchreibung, deren Verhältniß zur Poeſie in §. 848, Anm. beſprochen iſt. Allein die Handlung im Epos iſt vergangen. Im Augenblick ihres Eintritts ſcheint jede Handlung wie eine aus grundloſer Tiefe ſteigende, nur von ſich ausgehende, im tiefſten Sinne des Wortes radicale Macht den Compler des Wirklichen zu durchbohren; iſt ſie aber vollendet und vorüber, ſo zählt man ſie ſelbſt zu dieſem Complere. Zunächſt einfach, weil nichts mehr an ihr zu ändern iſt, ſie iſt nothwendig geworden; aber man blickt auch zurück, man überſchaut ſie im Zuſammenhang, man urtheilt pragmatiſch, man ſucht und findet die vielerlei Motive, die von außen und von innen wirkten und auf weitere Motive und Urſachen zurückweiſen; ſie erſcheint ſo als Wirkung, als ein Gegebenes; man blickt vorwärts und erkennt ſie als Urſache einer Vielheit von Wirkungen, die mit dem Beabſichtigten, alſo dem Willen, nur ſehr mittelbar zuſammenhängen. So reiht ſich troß dem innern Unterſchiede die Handlung in die Linie aller andern Urſachen und Wirkungen ein, die als Ganzes nur die Bewegung des nothwendigen, einfachen Seins iſt, und es ſtellt ſich auf einem Umwege der Begriff der Begebenheit wieder her. Wenn Schiller (a. a. O. Th. 3, S. 86) ſagt, der

dramatiſche Dichter ſtehe unter der Kategorie der Cauſalität, der epiſche unter der Subſtantialität, ſo iſt unter dem erſteren Begriffe die rein von vorn anfangende innere Cauſalität zu verſtehen, nicht die Reihe der Cauſalitäten, der äußeren und inneren miteinander, wie ſie eben als die Erpanſion der Subſtanz erſcheint. Das aber iſt richtig, daß Handlungen, die ſehr nachdrücklich zunächſt den Charakter tragen, daß ſie den Faden des Gegebenen revolutionär durchſchneiden, kein epiſcher Stoff ſind. Die Epochen der Geſchichte, die dem Epos und die dem Drama den Stoff liefern, die großen Männer, die mit dem Ganzen gehen, und jene, die ſich von den Maſſen losreißen, iſoliren, um eine neue Ordnung der Dinge zu ſchaffen, hat treffend Gervinus unterſchieden (Geſch. der poet. Nat.-Lit. der Deutſchen, 1. Ausg. B. 5, S. 491 ff.). Dieß führt uns auf die Organe der Handlung und das Hauptorgan, den Helden im Mittelpunct. Er muß als ein Subject der lebendigſten Selbſtthätigkeit hervorragen. Allein wie frei und friſchweg von innen heraus er handeln mag, ſo folgt doch eben aus dem einreihenden, an die Summe der Bedingungen anknüpfenden Charakter der Auffaſſung und Stoffwahl, daß auch dieſe Selbſtthätigkeit wieder nur als Glied des Complexes erſcheint, der als Ganzes nothwendig iſt; der epiſche Held ſchwimmt mit ſtarkem Arme, aber nicht gegen, ſondern mit der Woge, und die Waſſermaſſe, die er theilt, hält doch ihn ſelbſt. „Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt“ (J. P. Fr. Richter, Vorſch. der Aeſth. §. 63). Dieſe Selbſtändigkeit ohne Iſolirung nimmt in den Arten der epiſchen Poeſie allerdings verſchiedene Formen an und wird faſt zum bloßen Verarbeiten von Eindrücken, Leidenſchaften, Bildungsmomenten in demjenigen Gebiete, wo es ſich nicht um Thaten, ſondern um Bildung handelt (Roman; W. Meiſter z. B. iſt übrigens allzu unſelbſtändig), aber der Grundbegriff bleibt der gleiche. — Mag nun die Thätigkeit des Helden die lautere oder ſtillere ſein, die Entſchlüſſe keimen und gähren im tiefen Grunde der Seele und es fragt ſich, ob oder wieweit die epiſche Poeſie mit dieſem innern Proceſſe ſich zu beſchäftigen habe. Natürlich nicht ſchlechthin darf man dieß verneinen, es bleibt vielmehr auch für dieſe Gattung der Satz in Kraft, daß die Poeſie mehr, als jede andere Kunſt, den Grund des Lebens in das Innere verlege und die Welt des Bewußtſeins ſchildere (§. 842), allein nach zwei Seiten macht ſich die ſubſtantielle, ſächliche Auffaſſung des Epiſchen geltend. Der innere Proceß ſelbſt erſcheint mehr als ein Beſtimmtſein, denn als ein Wollen, das Geiſteswerk ſelbſt als ein Naturwerk, Wachſen, Reifen oder plötzliches Entſtehen; es kommt über den Helden wie eine fremde Macht, den Achilles warnt eine innere Stimme, ſeinen Zorn gegen Agamemnon mitten im Ausbruche zurückzuhalten: es iſt Athene, die ihn an der blonden Locke faßt; ſo werden die innern Motive ſelbſt zu Begebniſſen (Hegel a. a. O. S. 356. 357), und ſind es nicht

Digitized by Google

Götter, in denen das Subjective ſelbſt objectiv erſcheint, ſo ſind es Umſtände, allgemeine Lebensmächte, moraliſche Nothwendigkeiten, die wie Naturnothwendigkeiten auf das Innere wirken, Inſtincte. Zu dieſer Seite gehört noch weſentlich, daß im epiſchen Helden nicht die Straffheit ſeines Zweckes die übrige Mannigfaltigkeit einer reichen Menſchennatur beſchränken und ſtreng zuſammenſpannen darf: er muß ein voller, in reichen Beziehungen gegen die Welt geöffneter, allſeitig empfänglicher, in mancherlei Verhältniſſen ſich bewegender Menſch ſein (vergl. Hegel's ſchöne Darſtellung Aeſth. B. 1, S. 304. 305; B. 3, S. 361 ff.) Es folgt dieß aus dem Charakter der Sächlichkeit, der Subſtantialität, der realen Bedingtheit; wo das Weltweſen waltet, muß die Vielheit ſeiner Fäden vor Allem gerade in der Beziehung auf das Centrum der Perſönlichkeit ſich behaupten, nach demſelben hin und von ihm wieder auslaufen. Die andere Seite liegt auf dem Puncte, wo das Innerliche ſich erſchließt. Es gilt trotz dem Obigen, daß das Epos mehr den außer ſich wirkenden, als den nach innen geführten Menſchen behandelt (Briefwechſel zwiſchen Göthe und Schiller a. a. O. S. 375. 376). Der innere Proceß muß ſelbſt ſchon darauf angelegt ſein, daß er auf ein breites, Maſſenbewegendes Wirken geht; geſchieht dieß nicht in dem Sinne, daß die Handlung vor Allem die ſinnlichen Organe des Menſchen ſelbſt gewaltig, heldenmäßig und dadurch erſt große äußere Maſſen (tantae molis erat, Romanam condere gentem iſt ächt epiſch) in Bewegung ſetzt, ſo muß doch in anderer Form, in Reiſen, Unternehmungen und Thätigkeiten jeder Art, die in's Weite gehen und ſich beziehungsreich in die Weltverkettung einflechten, das im Innern Gewordene dieſen in's Aeußere ſtetig auslaufenden Charakter offenbaren.

§. 867.

**Weiter folgt aus der Grundbeſtimmung, daß der Held nicht iſolirt auf- 1.
tritt, ſondern in inſtinctartiger Geſellung *Viele* zuſammenwirken. Mit der
maſſenhaften Fülle der Perſonen theilt ſich die Handlung in eine Mannigfaltig-
keit untergeordneter Handlungen. Neben den Menſchen und ihn bewegend tritt 2.
auf gleiche Höhe des Intereſſes das ganze übrige Daſein in ſeiner Breite: die
ſämmtlichen Culturformen und vor Allem die *Natur* in der geſchloſſenen Ge-
ſetzmäßigkeit ihres Lebens und Bildens. Daher wird auch das Geſchichtliche
mehr im Elemente des allgemein Menſchlichen aufgefaßt und iſt das Epos dem
Sittenbilde verwandt.**

Die epiſche Poeſie ſetzt Maſſen, ja ganze Völker in Bewegung, denn ſind die innern Motive einmal ſächlich, ſubſtantiell gefaßt, ſo wollen ſie auch große Bahnen, worauf Viele mitgehen. Sie wirken inſtinctiv, man

Digitized by Google

folgt dem Zuge des Zwecks als einer Macht, von der man gebunden iſt, ohne zu fragen: warum? So halten die Griechen und die Nibelungen zuſammen, ohne ſich von einer allgemeineren Idee als Grund ihres Handelns Rechenſchaft zu geben, jene, um einen Frauenraub zu rächen, wobei ſie die höhere Bedeutung des Kampfes von Occident gegen Orient kaum ahnen, dieſe durch das Band der Vaſallentreue vereinigt. Auch der ſtillere Bruder des Epos, der Roman und was ihm verwandt iſt, ſpielt immer unter Maſſen, die etwas zuſammenbindet, was als unvordenkliches Geſammtproduct unbeſtimmt vieler Individuen ſtärker iſt, als das einzelne Individuum, und über der Willkür desſelben ſteht. Daher fühlt ſich überhaupt auch in einzelnen Anſchauungen alles maſſenhaft Bewegte epiſch an, z. B. das Gewoge einer Menge, worin Alles blind mit dem Strome geht: ſo der Zug der Ausgewanderten in Göthe's Hermann und Dorothea, mit den Wagenladungen, denen man die wahlloſe Haſt des Aufbruchs anſieht, der Wirrwarr, der aus dem Gedräng ihrer Menge, ein andermal aus der Ungeduld entſteht, womit man ſich auf eine Quelle ſtürzt. Ziehen, Wandern in Menge iſt immer namentlich epiſch; der epiſche Menſch hat etwas vom inſtinctmäßigen ſich Schaaren und Reiſen der Zugvögel, der Geſellung der Thiere überhaupt, man iſt geneigt, Jäger-Ausdrücke wie Rudel u. dergl. von ihm zu gebrauchen. Epiſch iſt das Heer des Xerxes mit ſeinen fremdartigen Völkern, Waffen, Trachten, wie es ſich gegen Griechenland heranwälzt, in der Schilderung des Herodot, epiſch iſt die Völkerwanderung. Es folgt aus dieſer Maſſe der Mitwirkenden als eine Grundeigenſchaft des Epos die P o l y m y t h i e, die Erweiterung der Einen Handlung in viele (Ariſtoteles a. a. O. C. 18), denn wo Maſſen ſich betheiligen, treten nothwendig beſondere Zwecke als Motive von Neben-Handlungen hervor. Dieß führt auf die Epiſoden, wovon nachher bei Erörterung der Compoſition.

2. Wo einmal das Sein die Grundform bildet, herrſcht auch die Freude an dem, was iſt, einfach an dem vielen Merkwürdigen, Großen und Schönen, was es gibt. Dieſe Naivetät darf ſelbſt dem modernen, epiſchen Dichter nicht fehlen. Daher vor Allem die Wichtigkeit der Culturformen. Darunter iſt der Menſch in ſeiner äußeren Erſcheinung zu verſtehen, wie ſie die Gefühls- und Auffaſſungsweiſe, den geiſtigen Bildungszuſtand einer Zeit, eines Volks charakteriſirt; die geſammten, geiſtigen, ſittlichen Sphären, Wiſſenſchaft, Kenntniſſe, Religion, moraliſche Begriffe, Vorurtheile und conventionelle Maaßſtäbe, Verhältniſſe, Sitten: Alles dieß, ſofern es in beſtimmten Formen e r ſ ch e i n t, durch die Hand der Technik auf einer beſtimmten Stufe ſich in ſtehender Weiſe ausprägt, heißt Culturform. Von außen treten die klimatiſchen, telluriſchen Bedingungen hinzu, aber nur, ſofern ſie mit der geiſtigen Beſtimmtheit zuſammenwirken, begründen ſie Culturformen. Die Kunſtſtyle ſelbſt heißen Culturformen, ſofern ſich die geiſtigen Grundzüge

Digitized by Google

einer Zeit überhaupt in ihnen ausdrücken; z. B. kirchliche Baukunſt und Malerei wird dann nicht rein äſthetiſch, ſondern ſo zu ſagen ſymptomatiſch als Theil des Gottesdienſtes, ſomit des innern Culturzuſtands überhaupt, betrachtet. Waffen, Kleidung, Geräthe drücken die Art der Kriegsführung, die Begriffe vom Angenehmen, Anſtändigen, Nützlichen aus; die Fertigkeiten, durch die ſie hervorgebracht und womit ſie gebraucht werden, weiſen dadurch mittelbar auch auf den tieferen Charakter einer Nation, Epoche, auf die Höhe ihres Wiſſens und Fühlens, und ſo heißen ſie Culturformen. Es handelt ſich alſo weſentlich immer darum, wie das Innere in ſeiner Erſcheinung ſich ausnimmt, das Aeußere hat allerdings weſentlich die Bedeutung des Symptoms, aber dieß hebt das ſpezifiſche Intereſſe für die ſinnliche Erſcheinungsweiſe als ſolche nicht auf. Dieſe ganze Formenwelt rückt denn alſo im epiſchen Gebiete mit der Handlung und dem innern Leben des Menſchen in die Beleuchtung Eines ungetrennten poetiſchen Nachdrucks; man will überall ſehen, wie der Menſch ſich gebahrt, im Umgange ſich bewegt, Gott verehrt, baut, bildet, malt, fährt und reitet, kämpft, welche Geräthe er gebraucht, wie er gekleidet iſt, ißt und trinkt. Dieß Alles erfreut gleichzeitig und gleich innig das innere Anſchauungsbedürfniß wie den ſittlich geiſtigen Drang, von dem eigentlichen Denken, Fühlen und Wollen einer Zeit ein klares Bild zu bekommen. Da nun der tiefere Grund ſolcher Auffaſſungsweiſe überhaupt darin liegt, daß ſie auf der Kategorie des Seins ruht, ſo erhellt ferner von ſelbſt, daß vorzüglich das Gebiet, welchem dieſe Kategorie urſprünglich und eigentlich angehört und von welchem ſie auf das menſchliche Leben übergetragen iſt, die Natur, mit kindlicher Freude angeſchaut und beleuchtet wird: Luft, Licht, Land und Waſſer, Sturm und Stille, die Pflanze und namentlich das Thier, das zum Menſchen, wo er im Sinne des höheren Inſtinctlebens aufgefaßt wird, wie ein einfaches, unentwickeltes, aber auch unverwickeltes Prototyp ſich verhält und als ſein Genoſſe und Diener ihn fortſetzt nach der Naturſeite. Die Gediegenheit des Daſeins, wie ſie ſich in compacten, klar umriſſenen, feſt gemeſſenen Geſtaltungen und ebenſo mächtigen, Alles tragenden, nährenden, umhüllenden, elementariſchen Potenzen offenbart, erfreut den offenen Sinn für Realität, Kraft und Form.

Es leuchtet ein, daß das Epos eine tiefe Verwandtſchaft mit dem Sittenbilde hat, denn dieſes „faßt den Menſchen unter dem Standpuncte des Seins, der Zuſtändlichkeit auf“ (vergl. §. 696 Anm., wozu in §. 697 bereits der Begriff des Epiſchen vorausgenommen und auf dieſes Gebiet angewandt werden mußte). Und dieß führt zurück auf den Standpunct des allgemein Menſchlichen (§. 702). Die Parallele gilt nicht nur einer beſondern Form, die dem Sittenbilde ſpezieller verwandt iſt und die wir unterſcheiden werden, ſondern auch dem großartigen heroiſchen Epos. Es ruht

auf Geſchichte, aber die Sage, die dem Dichter vorarbeitet, und die Auffaſſung, die er hinzubringt, arbeitet aus jener Spannung der Kräfte auf den Moment, der ſich geſchichtlich verewigt, die rein menſchlichen Züge und die Zuſtände heraus, die ſich unter den Jahrzahlen der Geſchichte im ruhigen Kreislaufe des Lebens gleich bleiben, und die Thaten behalten ihre Größe, werden aber dennoch in die Beleuchtung des Zuſtändlichen gerückt. Man könnte näher auf das geſchichtliche Sittenbild hinweiſen, namentlich bei dem hiſtoriſchen Romane.

§. 868.

Durch dieſe Fülle des Inhalts gibt die epiſche Poeſie ein ganzes Weltbild: ein Nationalleben, ein Zeitalter in der Geſammtheit ſeiner Zuſtände, und darin ausdrücklicher, als es andere Kunſtformen vermögen, einen Spiegel des Menſchenlebens überhaupt, alſo eine Totalität. Dieſes Gemälde der breiten Verkettung des Weltverlaufs iſt durchdrungen von Schickſalsgefühl, aber das Schickſal waltet im Sinne des Verhängniſſes, d. h. als das Ergebniß dunkler Zuſammenwirkung unendlicher äußerer Urſachen mit dem menſchlichen Willen; der Zufall ſpielt darin eine Rolle, die ſich rechtfertigt, das Tragiſche in ſeiner erſten Form, als Geſetz des Univerſums, entſpricht weſentlich dem ganzen Standpuncte, der Ausgang aber iſt zwar nicht nothwendig, doch vorherrſchend ein glücklicher.

Totalität im intenſiven Sinne iſt Grundbeſtimmung alles Schönen als eines Mikrokoſmus; in keinem Zweige der Kunſt gilt ſie ſo ſehr auch im extenſiven Sinne, wie im Epos. Es gibt durch ſeine Breite ein relativ Ganzes von ungleich größerem Umfang, als irgend ein anderes Werk der Kunſt: ganze Nationen werden nach allen Seiten ihres Lebens, Bildungszuſtands, Strebens, dazu im Conflicte mit andern geſchildert. Der Roman, wiewohl er die großen Lebensäußerungen weitgreifender That nicht oder nur als Hintergrund in ſich aufnimmt, gibt doch in ſeiner wahren Geſtalt ebenfalls ein umfaſſendes Bild der Geſellſchaft, Nation, Zeit. Die kleineren Formen, Idylle und Novelle, können keinen Einwand gegen dieſe Natur der epiſchen Poeſie begründen, denn auch ſie dehnen doch ihre Darſtellung ſo vielſeitig auf die Lebenszuſtände aus, daß von dem zwar engeren Saum überall die ſichtbaren Fäden hängen, an die wir leicht die Vorſtellung der Zuſtände des größeren Kreiſes knüpfen. Nun iſt natürlich zwiſchen dem ſehr Vielen, dem relativ Ganzen, welches ſich in der epiſchen Dichtung vor uns ausbreitet, und dem wirklichen Ganzen der Menſchheit, Geſchichte und Natur die Kluft an ſich nicht weniger unendlich, als wenn jenes relativ Ganze ein kleineres wäre, allein eine Dichtung, die ausdrücklich ſehr viel

Digitized by Google

umfaßt, weiſt uns doch mit breiterer Hand hinaus auf die unendliche Perſpective des unausmeßbaren Ganzen. Es handelt ſich freilich in allem Idealen nicht um das Extenſive, ſondern das Intenſive, nicht um Quantität, ſondern Qualität, und jeder Künſtler und Dichter hat „ſeinen Leſer in einen Mittelpunct zu ſtellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen in's Unendliche laufen" (W. v. Humboldt a. a. O. S. 30), allein die innere Unendlichkeit entwickelt ihre Lebensfülle in der äußern, die Intenſion in der Extenſion, die Qualität in der Quantität und je mehr mich der Dichter wirklich zu ſehen anleitet, um ſo mehr und voller leitet er mich an, den ganzen Reichthum auch des nicht Geſehenen als Ausdehnung der Subſtanz zu ahnen. Daher iſt das ächt Epiſche von einem Gefühle begleitet, als höre man einen breiten, unausſprechlich mächtigen Strom brauſen, als rauſche die ganze Geſchichte in gewaltigen Wogen an uns vorüber. Darin liegt zugleich das volle Gefühl des Erhabenen der Zeit (vergl. §. 93. 94); man ſieht die Geſchlechter kommen und gehen, wachſen und welken. Ein tief und ächt epiſches Gefühl knüpft ſich an den uralten Birnbaum in Göthe's Hermann und Dorothea, der, wie heute, die Schnitter, die Hirten und Heerden ſchon ſo viele Generationen hindurch in ſeinem Schatten hat ruhen geſehen und noch ſehen wird. Der Dichter hat aber zu zeigen, wie im Mittelpuncte dieſes weit ausgebreiteten Daſeins die ſittliche Welt ſteht, in der ein ewiges Geſetz der Gerechtigkeit ſich vollzieht, und ſo iſt jenes Gefühl eines unendlichen Fluſſes in ſeinem tieferen Gehalte Schickſalsgefühl. Es ſcheint weit mehr vom Drama, als vom Epos zu gelten, daß es durch und durch von Schickſalsgefühl getränkt ſei. Allein dann wird dieſer Begriff in dem ſtrafferen Sinn eines engen Zuſammenhangs zwiſchen der freien That und ihren Folgen genommen; im Epos dagegen herrſcht das Schickſal als der Factor des unendlichen Complexes des Weltverlaufs, worin die Acte des Menſchenwillens nur einzelne Wellen ſind, worin der ſittliche Zuſtand, der ſich als Summe der Zuſammenwirkung unbeſtimmt vieler Individuen ergibt, ſich ununterſchieden mit allem dem verflicht, was natürliche Urſachen, äußere Bedingungen jeder Art hinzubringen, und worin der Begriff des Zuſammenhangs zwiſchen Schuld und Leiden ſich mehr in das Weite und Loſe verlaufen muß. Es iſt allerdings angemeſſener, dieß Verhängniß zu nennen: „im Epos wohnt das Verhängniß, — da der Charakter hier nur dem Ganzen dient und da kein Lebens- ſondern ein Weltverlauf erſcheint, ſo verliert ſich ſein Schickſal in das Allgemeine" (J. P. Fr. Richter a. a. O. S. 63). Dieß führt auf den breiten Spielraum des Zufälligen im Epos. Der Begriff eines Complexes, einer Cauſalitäts-Verkettung, den wir vom Epos aufgeſtellt haben, widerſpricht demſelben nicht; das Zufällige iſt immer motivirt, nur der gegenwärtige Zuſammenhang zeigt nicht ſeine Motivirung. Dem Epos genügt dieß; der zuſtändliche Menſch, der Sohn

Digitized by Google

der Natur, darf ſich über die Irrationalität in der Durchkreuzung der Naturgeſetze nicht beklagen; es iſt nur in der Ordnung, wenn ihn ohne ethiſchen Zuſammenhang das Geſetz der Schwere, des Falles, des Erkrankens in Folge gewiſſer Urſachen trifft, und über den glücklichen Zufall, der ihm Stärke, Reichthum u. ſ. w. ertheilt, darf er ſich freuen, ohne ihn ängſtlich vom Verdienſte zu unterſcheiden (Schiller's Gedicht: das Glück iſt epiſch gefühlt); das Gut wird nicht minder geſchätzt, als das Gute, und es genügt, daß der Eingriff des Zufalls in den ſittlichen Zuſammenhang, der ihm in ſeinem Anfangspuncte fehlt, im Fortgang, an ſeinem Endpunct aufgenommen werde. Odyſſeus iſt ein wahrer Spielball des Zufalls, der als Götterlaune doch nicht ethiſch motivirt iſt, und er bethätigt ſich als Heldenſeele, indem er ſich hindurchringt. Es iſt im Ganzen dieſer Verhältniſſe begründet, daß jene Form des Tragiſchen, die der §. aus dem erſten Theil (§. 130. 131) anführt und die wir auch das Naturtragiſche nennen können, vorzüglich dieſer Weltanſchauung entſpricht. Früher Tod eines jugendlich ſtrahlenden Helden iſt Hauptinhalt der großen ächten Heldengedichte des Alterthums; aber auch abgeſehen von beſtimmten Theilen der Fabel liegt ein Flor der Wehmuth über jeder wahren epiſchen Dichtung, der nur vollſtändiger zu erklären iſt, als Hegel gethan hat, indem er blos die Einzelſchickſale berückſichtigt (a. a. O. S. 366. 367). Es bringt ſchon der Klang der Vergangenheit, jenes Zeitgefühl im Epiſchen den Ton der Trauer mit ſich: wir ſehen die Geſchlechter kommen und gehen und werden einſt auch hinabſinken. Im ächten, urſprünglichen Heldengedicht hat aber dieſer elegiſche Hauch den beſonderen, tieferen Grund: der Untergang der Helden, namentlich des jugendlichen Heros, iſt ein Bild des unabänderlichen Entſchwindens des Jugendalters, des Jünglings-Lebens der Völker, das noch keine Proſa kennt; natürlich kein abſichtliches Bild, ſondern unbewußter Ausdruck eines tiefen Gefühls. Es folgt aber aus dieſem Stimmungs-Elemente keineswegs die Nothwendigkeit tragiſchen Endes für das Ganze des Epos. Hier wird ſich vielmehr das Gefühl geltend machen, daß eine Kraft in den Nationen iſt, welche den Untergang ihrer Jugend-Epoche überlebt: dieß iſt der eine Grund für das Vorherrſchen glücklichen Schluſſes in dieſer Dichtungsart, der andere liegt im Weltbild überhaupt, ſofern es keine revolutionär durchbrechende Thaten zum Mittelpunct hat, in der Harmonie des Willens mit den Naturmächten, der „Eingeſtimmtheit der Helden mit dem Schickſal" (Gervinus a. a. O. S. 490). Glücklicher Schluß entſpricht insbeſondere jener vorläufig ſchon berührten Form des Epos, die dem Sittenbild in engerem Sinne verwandt iſt, denn wo es ſich weniger um große Thaten, als um perſönliche Schickſale, häusliches, geſelliges Leben handelt, da tritt der Begriff der Schuld und der großen Kluft des Lebens zurück und mögen wir das freundliche Glück walten ſehen. Dabei wird

Digitized by Google

aber jene Stimme der Wehmuth immer ein weſentliches Moment des Epos bleiben, der glückliche Schluß überall die dunkle Folie eines tragiſchen Hintergrundes haben, wie der Sieg des Achilles den Tod Hektors, den Fall Troja's, den bevorſtehenden eigenen frühen Untergang, der Sieg des Odyſſeus eine lange Leidenszeit des Helden ſelbſt und die furchtbaren Schickſale der anderen Kämpfer vor Troja und ihrer Häuſer. Es iſt jedoch auch tragiſcher Schluß durch den Charakter des epiſchen Weltbildes nicht ausgeſchloſſen: das Tragiſche des Conflicts gehört nicht dem Drama allein an, es kann auch in Zuſtänden ſeine Rolle ſpielen, die übrigens naive Culturform haben und in denen keine bewußten Kämpfe um Prinzipien geführt werden. Wir kommen darauf bei dem Nibelungenliede zurück.

§. 869.

Der Dichter ſchwebt über dieſem großen Stoffe mit dem Gleichmuthe der parteiloſen Betrachtung, den der Standpunct der Allgemeinheit mit ſich bringt, und mit der milden Ironie, welche die Begeiſterung nicht ausſchließt. Indem dieſe Grundſtimmung mit der Aufgabe, das Geſchäft der bildenden Kunſt in der Form der Poeſie zu übernehmen, ſich vereinigt, beſtimmt ſich das Stylgeſetz des epiſchen Dichters dahin, daß er mit der Ruhe der Gegenſtändlichkeit die Dinge als gediegene Geſtaltungen des Seins mehr in ihrer Erſcheinung, als in ihrem innern Geheimniß und ihrer Wirkung auf das Innere ſchildern, daß er nicht ſtoßweiſe, ſondern ſtetig, Eines aus dem Andern entwickelnd fortſchreiten ſoll. Er hat durch die Ausführlichkeit ſeines Verweilens zu zeigen, daß hier der Zweck in jedem Puncte der Bewegung ſelbſt liegt. Der gemeſſenen, breiten, ruhig großartigen Fortbewegung hat die äußere Sprachform den gemäßen rhythmiſchen Ausdruck zu geben.

1\. Wir ſind zu dem Dichter übergegangen und begründen jene Grundſtimmung der contemplativen Ruhe mit Schiller (a. a. O. S. 388) einfach darauf, daß ſich derſelbe um die Begebenheit als eine vollendete bewegt, daß ſie ihm nicht entlaufen kann, daß er ſchon im Anfang und in der Mitte das Ende weiß. Daher keine Aufregung, daher die ruhige Freiheit des Gemüths, das wie die Sonne über Gerechte und Ungerechte ſcheint und ſein Licht mit parteiloſer Gleichheit vertheilt. Ob naiv oder bewußt, Volks- oder Kunſtdichter, er wird eben, weil er Alles mit gleicher Liebe umfaßt, ſelbſt dem Böſen und Schlechten nicht zürnt, da es doch ein Ferment der geſchichtlichen Bewegung iſt, am Guten, Tüchtigen, Geſunden, Großen ſeine Herzensfreude hat, ohne doch ſeine Schwächen zu überſehen, im milden Sinne des Worts immer ironiſch ſein, man wird ein Gefühl haben, als ob ein feines Lächeln, weit entfernt von jeder hohlen Eitelkeit

Digitized by Google

ſubjectiver Ueberbildung, ſeine Lippen umſpiele. Dieß widerſpricht im Geringſten nicht dem hohen Schwunge, mit welchem ihn die Majeſtät ſeines Weltbildes erfüllt. Hiezu haben wir nun §. 865 wieder aufzunehmen und danach die Aufgabe des epiſchen Dichters als ſpezifiſche Art des Verfahrens näher zu beſtimmen. Es iſt ihm aus der Totalität der Künſte, wie ſie in der Poeſie geiſtig enthalten iſt, durchaus vorherrſchend das Moment zugefallen, wodurch in dieſer die bildende Kunſt ſich wiederholt: er hat darzuſtellen, zu ſchildern, zu bauen, zu meiſeln, zu zeichnen, zu malen, nur daß er das unterſcheidende Grundgeſetz ſeiner Kunſt nicht verkennen darf, das in §. 847 aufgeſtellt iſt. Klar, in ſcharfen Umriſſen, nicht mehr verwachſen und verklebt mit ſeinem Innern, ſoll er die Geſtalt der Dinge vor uns hinſtellen. Er muß vorzüglich auf das Auge organiſirt ſein; wem es gleichgültig iſt, wie die Dinge ausſehen, wer ſich nicht um Körperformen, Kleider, Geräthe, Arten der ſinnlichen Bewegung in allem Thun bekümmert, der iſt zum epiſchen Dichter verloren. Auf die Vereinigung dieſes Verfahrens der auf das Auge organiſirten Phantaſie mit jener Ruhe der Objectivität, gründet ſich nun das Stylgeſetz dieſer Form der Dichtkunſt. Göthe's Natur iſt wahrhaft typiſch für dieſelbe. Er ließ immer „die Dinge rein auf ſich wirken" und gab ſie rein wieder, es lag ſo viel vom bildenden Künſtler in ihm, als eben recht iſt, um für das innere Auge zu leiſten, was jener dem äußeren hinſtellt; ſein Gemüth ſcheute ſich vor ſchroffen Thaten der Freiheit in der Geſchichte und ſtrebte mild und verſöhnt zum allgemein Menſchlichen, die „ſtrenge, gerade Linie, nach welcher der tragiſche Poet fortſchreitet, ſagte ſeiner freien Gemüthlichkeit nicht zu", er „erſchrack vor dem bloßen Unternehmen, eine Tragödie zu ſchreiben"; der feſte Zeichner und der hoch in der Vogelperſpective der reinen Allgemeinheit der Idee ſchwebende Betrachter verbinden ſich in ſeinen Werken ſo, daß ſie „ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich ſind wie die Natur", daß die „ſchöne Klarheit, Gleichheit des Gemüths, woraus Alles gefloſſen iſt", bewundert werden muß (vergl. a. a. O. B. 3, S. 361. 356. B. 2, S. 79). Es verſteht ſich, daß durch die Aufgabe des Zeichnens und die Grundbedingung eines ruhig geſtimmten Gemüths das Stimmungsvolle, wodurch in der Poeſie auch die Muſik ſich wiederholt (§. 839, ₂.), nicht ausgeſchloſſen ſein kann, aber das geiſtig bewegte Weſen ſeiner Kunſt verführt den Dichter leicht, zu viel zu ſtimmen, zu wenig zu bilden (vergl. W. v. Humboldt a. a. O. S. 49); Göthe iſt auch hierin Muſter: der bewegteſte Stimmungshauch zittert um ſeine Geſtalten, ohne je ihre Umriſſe zu lockern. Es gibt wohl innerhalb des epiſchen Gebiets einen Unterſchied des Plaſtiſchen und Muſikaliſchen, Bildenden und Stimmenden, aber die Grenze, worüber die letztere Behandlungsweiſe nicht gehen darf, iſt deutlich genug; ein Klopſtock z. B., dem es ganz an Auge und Sinn für Handlung gebricht, iſt ganz

Digitized by Google

und gar unepiſch und nur im lyriſchen Gebiete wahrer Dichter. — Das Stylgeſetz muß ſich nun auch in der Art der **Fortbewegung** äußern. Die heutige Neigung, im Roman auf Ueberraſchungen und ſtarke Stöße zu arbeiten, in rapidem Scenenwechſel Neues auf Neues zu pfropfen, die Hauptfabel in unaufhörlichem Abbrechen bis zur äußerſten Spannung der Ungeduld hinzuhalten, zeigt durch das Gegentheil des Richtigen recht das Richtige. Die ſtarken ſtoßweiſen Wirkungen ſind, wie ſich zeigen wird, dramatiſch und ein ſolches Haſchen nach denſelben (das jedoch überhaupt unkünſtleriſch iſt und auch im Drama jedes Maaß überſchritte) zeugt zugleich von unſerer Ueberſättigung, die nicht ruht, bis ſie jede Gattung aus den Fugen bringt und in die andere hinüberſteigert. Schon die Fülle des anhängenden Sinnlichen bringt einen Tenor der epiſchen Darſtellung mit ſich: daß man zwiſchen dem Größten und Furchtbarſten ißt, trinkt, ſchläft, ſich kleidet, ſchon das vermittelt die Gegenſätze, füllt die ſchroffen Sprünge aus. Doch iſt gewaltſam Einbrechendes, ergreifend Plötzliches dadurch natürlich nicht unterſagt. Der höhere Grund der mildernden Ueberleitung liegt in der Ruhe des Dichters und in jener Anſchauung, für welche Alles ebenſowohl begründet und begründend, als eine reine und ſelbſtändige Erſcheinung des allſeitig begründeten Weltganzen iſt. Daher wird er auch das Erſchütternde reichlich vorbereiten und in die Breite verhallen laſſen, ohne darum die Gewalt ſeines Ausbruchs zu ſchwächen, denn wir erſchrecken z. B. über ſehr furchtbarem Geräuſch auch wenn wir es erwartet haben. Daher werden ſeine Gemälde „gegliederten Ketten gleichen, in welchen Bewegung aus Bewegung, Figur aus Figur entſpringt, das Ganze wird in ſeinen einzelnen Gruppen durch nirgends unterbrochene Umriſſe eine einzige Figur bilden, — die Empfindungen folgen durch leiſe Uebergänge aufeinander, abſtechende Töne werden durch Zwiſchentöne gemildert, erſchütternde allmälig vorbereitet und ruhig verhallen gelaſſen, — die Handlung geht ununterbrochen fort, jeder Umſtand fließt als nothwendige Folge aus dem Vorigen her und herrſcht ſo das Geſetz durchgängiger Stetigkeit“ (W. v. Humboldt a. a. O. S. 57. 58. 161. 164. 218. 219). Was das Spannen betrifft, ſo darf man dieſe Wirkung allerdings vom Epos nicht ganz ausweiſen; Hektor's Schickſal z. B. zu erfahren mußte jeder Hörer begierig ſein und dieſe Begierde wurde nicht aufgehoben dadurch, daß er es wie das Ende des ganzen Kriegs durch die Sage zum Voraus wußte, denn der Dichter gab dem Ganzen und jedem Theile den friſchen Glanz der Neuheit, wohl aber war dadurch die pathologiſche Gewalt der Neugierde gebrochen und ſo die ideale Intereſſeloſigkeit im Intereſſe geſichert. Wir werden dieſen Punct bei dem Roman wieder aufnehmen und ſagen hier nur ſo viel, daß, wer ein Werk dieſer Gattung künſtleriſch genießen will, immerhin das Ende vorweg leſen mag, um den ſcharfen Pechfaden der Neugierde, mit dem der Roman-

Digitized by Google

dichter uns anſchnürt, durchzuſchneiden. Die Weiber freilich thun daſſelbe aus anderem Grund und mit anderem Erfolg; haben ſie die Endpuncte vorweggenommen, ſo verlieren ſie den Genuß der Linie zwiſchen beiden. — Der wahre epiſche Dichter „ſchildert uns das ruhige Daſein der Dinge nach ihren Naturen; *ſein Zweck liegt ſchon in jedem Puncte ſeiner Bewegung*, darum eilen wir nicht ungeduldig zum Ziele, ſondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte" (Schiller a. a. O. Th. 3, S. 73).

2. Was der §. ganz allgemein über das *Versmaaß* ſagt, iſt hier noch nicht näher auseinanderzuſetzen, um für die tiefen Unterſchiede bis zum metriſch nicht gebundenen Wohlklange der Proſa im Roman Raum zu laſſen. Es genügt der allgemeine Satz, daß die epiſch rhythmiſche Form vor Allem die Hoheit der Empfindung auszudrücken hat, welche das mächtige Weltbild des Inhalts mit ſich bringt, daß derſelbe ſich als Ruhe im Fortſchritt, als feierlich gemeſſener Gang äußern muß, dem aber ein belebender Wechſel von Beſchleunigungsverhältniſſen nicht fehlen darf. Der Gang des Hexameters bleibt freilich für dieſen Zweck ſo normal, daß er ſchon hier wie ein Dogma genannt werden darf.

§. 870.

1. Für die epiſche *Compoſition* entſpringt hieraus das Geſetz der ſtetig fortſchreitenden, die Contraſte dämpfenden Motivirung, aber zugleich das Geſetz der ſtarken Herrſchaft rückſchreitender und hemmender Motive, der relativen Selbſtändigkeit der Theile, und eines bedeutenden Spielraums für die Epiſode
2. (vergl. §. 496). Die Maſſe, die ſich auf dem weiten Sehfelde wie auf einer unendlichen Fläche ausbreitet, iſt durch beſtimmte Auseinanderhaltung eines Hintergrundes und eines die Hauptgruppe enthaltenden Vordergrundes näher zu gliedern und in der Vielheit einzelner Handlungen durch die Alles bindende Haupthandlung mit Anfang, Mitte und Schluß die *Einheit* zu ſichern.

1. Was über die Art der Fortbewegung geſagt iſt, greift bereits in das Compoſitionsgeſetz ein. Wir haben die Motivirung als ein weſentliches Band des Zuſammenhalts der Einheit und Vielheit in der geiſtigen Organiſation des Kunſtwerks erkannt (§. 499). Es erhellt nun aus Allem, was als epiſche Stylbedingung ſich ergeben hat, daß dieſes Moment in ganz beſonderem Sinne zu den Aufgaben der epiſchen Compoſition gehört, und daſſelbe umfaßt das ganze Gebiet der vermittelnden, lückenlos fortführenden Wirkungen, das Reichliche, Gefüllte, die völlige Auswicklung, die Milderung der Contraſte. Dieſe mögen in vollem Kampf aufeinanderſtoßen, aber dieſelbe liebende Hand hat die Griechen und Trojaner, Achilles und Hektor, Odyſſeus und die Freier, ſelbſt Polyphem mit dem Fluſſe der plaſtiſchen Linie

Digitized by Google

bedacht und zu harmoniſchen Gruppen ohne wilden Riß vereinigt. Das Geſetz der Motivirung ſteht natürlich nicht außer Zuſammenhang mit dem Inhalt, es fordert Ableitung des Einzelnen aus genügenden Urſachen und Triebfedern, allein das Verhältniß der rein künſtleriſchen Bindung zur Bindung des Inhalts iſt ein freieres, als wir es im Drama finden werden; der Faden mag ſchwach ſein, wenn ihn nur der Dichter ſchön knüpft, die Cauſalität im Einzelnen eine loſe, wenn nur der Eindruck einer allgemeinen Welt-Cauſalität durch die Behandlung des Ganzen geſichert iſt. Wir haben dem Zufalle großen Spielraum gelaſſen (§. 868); der Dichter wird ihn ſo einführen, daß er, obwohl an ſich zunächſt unmotivirt, ſich doch ruhig und elaſtiſch in den Zuſammenhang einfügt. Hier iſt alſo kein Widerſpruch; eher ſcheint ein ſolcher zu entſtehen durch die andern Momente des Compoſitionsgeſetzes, die der §. zunächſt folgen läßt, denn ſie führen in gewiſſem Sinne zu einer Zerſchneidung des Bandes zwiſchen den Theilen. Der epiſche Dichter hat mit einem ſucceſſiven Mittel das Zeitliche nach mehreren Dimenſionen darzuſtellen, er muß daher den Faden oft abbrechen, um nachzuholen, was gleichzeitig mit dem eben Erzählten oder vor der Zeit, in welcher wir uns befinden, geſchehen iſt („rückwärtsſchreitende Motive" Göthe im Briefw. mit Sch. Th. 3, S. 376); er bewegt ſich in einem ungemein breiten Raume und muß uns daher oft in einem Sprunge von dem einen Ort in den andern verſetzen, von den Freiern zu dem reiſenden Telemach, von dieſem zu Odyſſeus bei den Phäaken u. ſ. w. Der innere Gang der Handlung ferner iſt nach allem ſchon Ausgeführten ein zögernder, der in eine Maſſe von Mithandelnden, von Bedingungen der Natur und Cultur hineingeſtellte Menſch begegnet vielen Hemmniſſen („die retardirenden Motive", von Göthe a. a. O. ungenau der dramatiſchen und epiſchen Dichtung in gleichem Maaße zugeſchrieben). Die Odyſſee und Gudrun ſind ihrer ganzen Compoſition nach vorzüglich auf Hemmungen gebaut (vgl. Zimmermann über d. Begr. d. Epos S. 120). Es liegt aber tiefer und allgemeiner im ganzen Standpuncte, daß der Dichter oft ſtehen bleibt, oft Seitenwege einſchlägt, denn wir haben geſehen, daß im Grunde alles tüchtige Daſein ihm gleich intereſſant iſt; der dramatiſche Dichter geht ſtraff gerade aus und wirft raſch nieder, was ihm im Weg iſt, der epiſche gleicht dem Luſtwandler, der ſich überall aufhält; „Selbſtändigkeit der Theile macht einen Hauptcharakter des epiſchen Gedichtes aus (Schiller a. a. O. S. 73). Es entſpringen daraus Beſtandtheile, welche von der Handlung nicht ſtreng gefordert ſind, und ſo ergibt ſich die große Rolle, welche im Epos die Epiſode ſpielt. Wir müſſen zu ihr auch die Ausführlichkeit der Vergleichungen zählen. Wir haben in §. 854 Anm. die epiſche Vergleichung charakteriſirt. In ihrer ruhigen Objectivität liebt ſie es, ſich in einem Grade zu entwickeln, der weit über den Vergleichungszweck hinausgeht. Allein dieß Alles hebt in

der ächten epiſchen Poeſie die Stetigkeit des Fortſchritts, den ruhigen Uebergang der Linien, das Herauswachſen der Theile auseinander nicht auf, denn dieſe Bedingungen fordern nicht eine ſtraffe Anknüpfung der Theile aneinander, ja gerade die Liberalität, womit die Einheit herrſcht, iſt ihnen günſtig und begründet das Runde, Fließende der Verbindungen. Der ächte epiſche Dichter ſetzt den Leſer durchaus in die Stimmung, daß er, auch wenn innegehalten oder der Weg verlaſſen wird, ſich ruhig bewußt bleibt, es werde weiter gehen und auf die Bahn wieder eingelenkt werden. Bricht er den Faden ab, ſo zeigt er doch zugleich, daß er das Ende noch in der Hand hält, ihn wieder anzuknüpfen. So wenn er den Zeitpunct verläßt und uns zu Früherem wegführt. Im Anfang der Odyſſee fliegen wir mit dem Blicke der Götter leicht von Odyſſeus und der Inſel der Kalypſo zu Telemach nach Ithaka, von Argos wieder zu den Freiern; wir ahnen, daß der Vater und Sohn im Kampfe gegen dieſe zu Einer lebendigen Gruppe ſich vereinigen werden. Bei den Phäaken erzählt Odyſſeus ſeine Irrfahrten ſeit der Zerſtörung von Troja, da müſſen wir in der Zeit bedeutend zurück, aber Alles iſt ebenſoſehr gegenwärtig, denn mit dem Inhalte des erzählten Vergangenen ſteht der Held, der es erlebt hat, als der Erzähler vor uns, und wir ſehen voraus, daß ſeine Leiden die Prüfungen ſind, durch die er zum künftigen Siege geht. Die eigentlichen Hemmungen der Handlung können keine Störungen ſein, denn ſie zeigen doch nur das gemeſſene Vorſchreiten der thätigen Kraft; mag ſie ſich auch, wie der grollende Achilles, eine lange Zeit in ſich zurückziehen, ſie wird nur um ſo furchtbarer wieder hervorbrechen. Für die Epiſode haben wir dreierlei verlangt: eine äußere Anknüpfung im Sinne der Cauſalität, — dieſe darf loſe ſein, wie z. B. das Bedürfniß einer ausgezeichneten Wehr, wodurch wir das ausführliche Gemälde des Schildes des Achilles erhalten, — die Wirkung eines Ruhepunctes und die wirkliche Erweiterung des Lebensbildes: beides trifft auf die ſchönſte Weiſe eben in dieſem Beiſpiele zu. Die Bekenntniſſe einer ſchönen Seele in W. Meiſter's Lehrjahren fallen namentlich unter den Begriff des Ruhepunctes: im Getümmel und der Zerſtreuung der Welt ein Bild der Sammlung, der tiefen, ſtillen Einkehr in ſich. Die ſtärkere Beziehung iſt aber natürlich die zweite: Erweiterung des Lebensbildes zu einer Totalität iſt ſo ſehr der beſtimmende Standpunct des epiſchen Dichters, daß dagegen der Anſpruch auf ſtreng organiſche Nothwendigkeit für die Handlung gerne zurücktritt. Im ächten alten Epos hat dieß Motiv der Epiſode die beſtimmtere Bedeutung, daß das Gedicht die ganze Heldenſage von einem beſtimmten Punct aus zu umfaſſen ſtrebt, daher da und dort einen Anlaß benützt, um dieſen und jenen Zweig derſelben einzufügen (vgl. Wackernagel d. ep. Poeſie. Schweiz. Muſ. f. hiſtor. W. B. 2, S. 82). Auch für die reich entwickelten Gleichniſſe Homer's gilt jener Begriff, der Blick wird über

Digitized by Google

alles Umgebende, vorzüglich über die Natur ausgedehnt, und dieß hat die tiefere Bedeutung, daß ja die Menſchenwelt ſelbſt und die Handlung unter den Standpunct des Seins, alſo der Natur gerückt iſt, daher durch die Hinausführung in dieſe nur urſprünglich Verwandtes inniger aufeinander bezogen wird. Im Ganzen und Großen iſt über die Selbſtändigkeit der Theile nur zu wiederholen, was ſchon zum vorh. §. geſagt iſt: dem Dichter gilt Alles ebenſoſehr als ein Glied in der allgemeinen Cauſalität, wie als freie Erſcheinung des Ganzen, worin die Cauſalität erſchöpft iſt; das Einzelne iſt eine Welt für ſich, ein Himmelskörper, frei ſchwebend, doch aber mit dem Andern durch den tiefen Zug der Einheit verbunden; „wie iſt es Ihnen gelungen, den großen, ſo weit auseinandergeworfenen Kreis und Schauplatz von Perſonen und Begebenheiten wieder ſo eng zuſammenzurücken! Es ſteht da wie ein Planetenſyſtem" (Schiller an Göthe a. a. O. Th. 2, S. 80).

2. Es bedarf aber nun allerdings eines beſtimmteren Bandes zwiſchen der Einheit (der Handlung) und der Vielheit, wie z. B. Leonardo da Vinci ſich nicht begnügte, die dreizehn Perſonen ſeines Abendmahls durch die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Eindrucks der Worte Chriſti zuſammenzuhalten, ſondern außerdem die Jünger zu drei und drei in ungeſuchten Stellungen gruppirte. Dieß iſt bei einer ſo umfangreichen Compoſition wie die epiſche doppelt nothwendig; man hat dieſelbe mit der Ausdehnung auf einer unabſehlichen Fläche im Gegenſatze gegen den Punct oder die Linie verglichen, worauf das Drama ſich concentrirt (W. v. Humboldt a. a. O. S. 170); wir müſſen uns erinnern, wie der Dichter die Grenzen der bildenden Kunſt hinter ſich läßt, alles Sichtbare und Unſichtbare und jenes nach allen Erſcheinungsſeiten darſtellt; keiner macht daraus ſo ſehr Ernſt, als der epiſche, und ſo erhält er ein unendliches Sehfeld. Dennoch muß er in Theilung und Beſchränkung dieſer von Geſtalten wimmelnden Fläche dem Maler gleichen, der durch einen wirklichen Ausſchnitt des Raumes den unendlichen Raum mit unendlichen Geſtalten nur durch die in's Unbeſtimmte verſchwimmende Behandlung des Hintergrunds ahnen läßt, von dieſem aber einen (Mittel- und) Vordergrund mit der Kraft der Nähe und Deutlichkeit unterſcheidet. Das treffendſte Beiſpiel iſt die flüchtige Gemeinde in Hermann und Dorothea, die mit ihrem Gewimmel und Gedränge auf die franzöſiſche Revolution, auf Völker- und Menſchenſchickſal mit ihren großen politiſchen Fragen wie auf eine dunkle, ahnungsvolle Ferne hinausweiſt, während Hermann mit ſeinen Eltern und Freunden den Vordergrund bildet (W. v. Humboldt a. a. O. S. 208). So dehnt ſich in der Odyſſee neben dem Schickſale Troja's und Griechenlands die weite Welt mit ihren Wundern, ſo weit der Horizont der Griechen reichte, das Geſammte des häuslichen Lebens und der Sitte als Hintergrund aus. Da aber die Poeſie zeitlich

Digitized by Google

fortſchreitet, ſo werden ſich Hinter- und Vordergrund im Verlaufe zuſammenbewegen: Dorothea tritt aus jenem auf dieſen herüber, wird mit Hermann vereinigt und deutſche Geſinnung ſtellt ſich als feſter Damm gegen das Chaos, aus dem ſie kommt. Die Erſcheinungen, welche, in einem mittleren Maaße von bloßer Andeutung und voller Ausführung gehalten, die Hauptgruppe umgeben, wie die Bewohner des Städtchens in unſerer Idylle, kann man den Mittelgrund nennen. Der Dichter wird hier wieder Einige herausgreifen, um ſie mit der Hauptgruppe auf den Vordergrund einzuführen; ſo ſtellt Göthe den Pfarrer und Apotheker in helleres Mittellicht, ſo nimmt die Ilias aus dem dunkeln Gewimmel der Streiter Einzelne heraus und bringt ſie im Kampfe mit den Haupthelden auf das Proſcenium. Durch ſolche Mittel läuft denn ſchließlich unbeſchadet der deutlichen Scheidung Nahes und Fernes mit ſtärkeren und dünneren, längeren und kürzeren Fäden in die Eine Hauptgruppe, wie die Welt der Ilias in die Entzweiung des Achilles mit Agamemnon, ſein Grollen, ſein Hervorbrechen nach dem Tode des Patroklus und die Beſiegung Hektor's zuſammen; die Phantaſie genießt ſich in der freien Bewegung, von da wieder hinaus in den Hintergrund, das Schickſal Troja's und die Ahnung der großen griechiſchen Zukunft, und wieder zurück zu dem bindenden Mittelpuncte des Vordergrunds zu laufen. Dieſer iſt denn alſo enthalten in der eigentlichen, unmittelbar vor Augen liegenden *Handlung*. Sie muß als organiſches Band der Einheit durchgreifen: dieſe alte Lehre des Ariſtoteles, der hierin im Weſentlichen Epos und Tragödie, ohne den Unterſchied der liberaleren Form, worin das Geſetz im Epos herrſcht, zu verkennen, unter dieſelbe Forderung befaßt, haben wir ſchon oben, wo vom Inhalte des Epos als ſolchem die Rede war, angeführt. Einfach und ſchlagend ſetzt Ariſtoteles hinzu, um dieſe Einheit durchführen zu können, habe Homer nicht den ganzen trojaniſchen Krieg behandelt, weil er zu groß und nicht leicht zu überſehen war, ſondern einen Theil, der ſich durch ſeine Epiſoden zum Bilde des Ganzen erweitert. Die Auseinanderhaltung eines Vordergrunds und Hintergrunds, die wir zunächſt als mittleres Moment der Bindung des Einen und Vielen gefordert haben, gehört mehr der räumlichen, extenſiven Seite an, ſofern auch in der Poeſie, da ſie für die innere Anſchauung darſtellt, allerdings von einer ſolchen die Rede ſein kann; die Handlung aber verlangt eine ſpeziellere Bindung in zeitlicher Form und wir haben hier beſonders deutlich jene in §. 500, 2. für alle Compoſition als weſentlich ausgeſprochene Erſcheinung eines *Dreiſchlags* in der einfachen Unterſcheidung des Ariſtoteles: Anfang, Mitte, Ende; d. h. Darſtellung der Sachlage mit den Keimen der Verwicklung, die Verwicklung mit ihren Kämpfen, deren Gipfel die Kataſtrophe iſt, welche ebenſoſehr als das Ende der Mitte, wie als der Anfang des Endes erſcheint, und das Ende d. h. die ſchließliche Löſung,

Digitized by Google

der Ablauf der Kataſtrophe bis zum eigentlichen äußeren Schluß. In der Ilias bildet den Anfang Zorn und Grollen des Achilles mit der ganzen Lage der Griechen und Trojaner im Hintergrund, die Mitte ſein Vorbrechen zur Theilnahme am Streit in Folge des Tods des Patroklus bis zum Kampfe mit Hektor; der Tod des letzteren, mit Troja's ſicherem Untergang im Hintergrund, iſt die Kataſtrophe, die ebenſoſehr die Mitte abſchließt, als den Ablauf eröffnet, deſſen eigentlicher Inhalt in der Zurückgabe des Leichnams und dem Begräbniß des Patroklus liegt. So beſteht in der Odyſſee aus den Schickſalen des Helden unmittelbar vor ſeiner Rückkehr nach Ithaka mit Einſchluß deſſen, was er vor Beginn des Epos erlitten hat und was in den Aufenthalt bei den Phäaken als Erzählung eingeſchoben iſt, der Anfang; die Scenen nach der Rückkehr, die ſämmtlich in den Vorbereitungen zum Kampfe mit den Freiern zuſammenlaufen, bilden die Mitte oder Verwicklung; mit dem Kampfe ſelbſt iſt das Gedicht auf ſeiner Höhe, unmittelbar an der Kataſtrophe, die Entſcheidung deſſelben iſt Anfang der Löſung, des Ablaufs, und was noch folgt, die Reinigung des Saals und Hauſes, Beſtrafung der Treuloſen, die Scene mit Penelope, dann die wahrſcheinlich ſpäteren Zuthaten: der Auftritt in der Unterwelt, die Begrüßung des Laertes und Dämpfung des Aufruhrs, der eigentliche Ablauf, das Ende. Im Nibelungen-Liede ſtellt der ganze Theil bis zu Chriemhildens zweiter Vermählung ebenſoſehr die Expoſition für das Folgende, als ein eigenes Epos mit Anfang (bis zu dem Streite der Weiber), Mitte (von da bis zur Ermordung Sigfried's), Ende (Klage, Trauer, neue Kränkung der Chriemhilde durch den Raub des Schatzes) dar; im Folgenden waltet Sigfried's Geiſt als Nemeſis im Rachedurſt der Chriemhilde: Anfang bis zu der Einladung der Nibelungen, Mitte von den erſten Ausbrüchen des feindſeligen Geiſtes, nachdem ſie in Etzelenland angekommen, bis zu der Ermordung Gunther's und Hagen's im Gefängniß, Ende das Gericht, das Dieterich von Bern an Chriemhilde vollſtreckt, und, wenn ſie mit dem Epos noch verbunden wäre, die Klage. Die Ilias erſcheint als ſchlußlos nur dann, wenn man verkennt, daß der Dichter aus dem großen Cyklus eine Parthie herausnehmen mußte, in der ſich als in einem engen Ring ein Bild des Ganzen geben ließ, ſie erſcheint als über ihren natürlichen Schluß fortlaufend nur dann, wenn man verkennt, daß ein Epos voller ausathmen muß, als ein Drama. Die Annahme einer gewiſſen Schlußloſigkeit des Epos hat nur ſo viel Wahres, daß dieſe Gattung mehr, als andere Kunſtwerke, vielleicht am meiſten noch dem Gemälde ähnlich, das unbeſtimmte Bewußtſein erregt, daß die Kette der Dinge und Begebenheiten, obwohl hier eine ideale Einheit aus der empiriſchen Unendlichkeit einen Ausſchnitt gibt, über dieſen Ausſchnitt fortläuft. Im Romane namentlich mag es zweifelhaft ſein, ob wir über das Ende der Nebenperſonen etwas mehr oder weniger erfahren ſollten. **Vergl. hierüber die Anm. zu §. 501.**

Digitized by Google

§. 871.

Dieſe Eigenſchaften begründen einen gewiſſen generiſchen Charakter der epiſchen Dichtung und es ſcheint daher zunächſt, daß ſie aus der logiſchen Reihe der Formen der Poeſie heraustrete.

In der epiſchen Poeſie ſind der Dichter und ſein Object vereinigt und doch unterſchieden; obwohl dem Geiſte der Behandlung nach jener zurücktritt, bleibt er doch dem einfachen Sachverhalte nach ſichtbar gegenwärtig neben ſeinem Stoffe. Dieß Verhältniß wurde als eine naive Syntheſe bezeichnet (§. 865). Nach dieſer Seite haben wir ein einfaches Beiſammenſein der zwei Factoren, die in den andern Formen der Poeſie ſich gegenſeitig abſorbiren, denn in der lyriſchen geht die Welt im Dichter, in der dramatiſchen der Dichter in ſeiner Welt auf. Das Epiſche erſcheint ſchon dadurch als eine elementariſche Form, die zu den beiden andern nicht im Verhältniſſe der Coordination ſteht wie Einzelnes zu Einzelnem, ſondern in dem des Allgemeinen zum Einzelnen, der urſprünglichen Einheit zu den Formen des Gegenſatzes. Nimmt man nun den Geiſt der Behandlung dazu, ſo ſcheint auch nach dieſer Seite der epiſche Dichter durch ſeine objective Ruhe und ideale Univerſalität, ſowie durch ſeine Aufgabe, ſelbſt Alles klar zu zeichnen und dem innern Auge zur Erſcheinung zu bringen, weit mehr der Dichter überhaupt, ja der Künſtler überhaupt zu ſein, als es der lyriſche und dramatiſche iſt. Der Künſtler überhaupt: denn Objectivität iſt Grundbegriff aller Kunſt gegenüber dem blos ſubjectiven Phantaſiegebilde und man kann mit W. v. Humboldt (a. a. O. S. 46 u. 49) es ſo wenden: er gleiche am meiſten dem bildenden Künſtler, die bildende Kunſt ſtelle aber das Weſen der Kunſt an ſich am reinſten dar; man kann ihn, den Schöpfer der „Sculpturbilder der Vorſtellung" (Hegel a. a. O. S. 322), näher dem Bildhauer vergleichen und nun daran erinnern, wie die Plaſtik mit einem gewiſſen Anſpruch auf den Werth einer abſoluten Kunſt inmitten der bildenden Künſte ruhig thront. Dieß Alles weist nun wieder ganz auf Göthe's normale Dichternatur und in jenen Stellen des Göthe-Schiller'ſchen Briefwechſels, worin überhaupt das Drama gegen das Epos zurückgeſetzt wird, ſagt denn dieſer das intereſſante Wort über jenen: „ich glaube, daß blos die ſtrenge gerade Linie, nach welcher der tragiſche Dichter fortſchreiten muß, Ihrer Natur nicht zuſagt, die ſich überall mit freier Gemüthlichkeit äußern will; alsdann glaube ich auch, eine gewiſſe Berechnung auf den Zuſchauer, von der ſich der tragiſche Poet nicht diſpenſiren kann, der Hinblick auf einen Zweck genire Sie, und vielleicht ſind Sie gerade nur deßwegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie ganz zum Dichter in ſeiner generiſchen Bedeutung erſchaffen ſind" (a. a. O. Th. 3, S. 361). Die

freie Ruhe des epiſchen Dichters gründet ſich, wie wir geſehen, namentlich auf die Vergangenheit ſeines Objects und wenn die Ferne eine idealiſirende Kraft hat, ſo kommt ſie vor Allem ihm zu ſtatten: ein weiterer Ausdruck für den Satz, daß dieſe Form durch reine Idealität außer und über den andern ſtehe. Endlich enthält ja das Epos im Keime das Lyriſche und Dramatiſche; die objective und ſinnliche Haltung ſchließt Momente des hervorbrechenden ſubjectiven Gefühls, ſei es das des Dichters oder ſeiner Perſonen, nicht aus, und die Handlung nimmt oft genug durch die directe Rede dialogiſche Form an, ſo daß die Betheiligten gegenwärtig vor uns aufzutreten ſcheinen. — Hier laſſen wir dieſen Satz von dem Vorzuge, richtiger vor der generiſchen Natur der epiſchen Poeſie ſtehen. Der Ausdruck des §.: „es ſcheint zunächſt“ wird im Fortgang zu den weiteren Formen ſeine Erledigung finden.

2. Die Arten der epiſchen Poeſie.

§. 872.

In der geſammten Ausbildung der epiſchen Poeſie treten nur zwei Formen auf, welche in dem Sinne rein und ächt ſind, daß jede von ihnen als wirklicher Typus eines der *Style* erſcheint, deren großer Gegenſatz die Geſchichte aller Kunſt beherrſcht: das *griechiſche Heldengedicht* und der *moderne Roman*. Alles Andere ſtellt ſich unter den Maaßſtab des erſteren und fällt, trotz mancherlei werthvollen Eigenthümlichkeiten, an Werth unter daſſelbe; der Roman dagegen iſt zwar eine ſehr mangelhafte Form, aber beſtimmter und ſelbſtändiger Ausdruck eines Styls.

Der Inhalt dieſes §., der wohl nur auf den erſten, flüchtigen Blick paradox erſcheint, iſt durch die folgende Ausführung zu rechtfertigen.

§. 873.

Während das einzige urſprüngliche Gedicht im idealen Style, welches der 1.
Orient hinterlaſſen hat, das *indiſche*, Anſätze von ächt epiſcher Schönheit in
das Formloſe auflöst, ſteht das *griechiſche Epos* ſo in einziger Vollendung 2.
da, daß es *als hiſtoriſche Erſcheinung doch ganz mit dem Begriffe der Sache zuſammenfällt*; denn in einer Dichtungsart, welche ihrem Weſen nach ein plaſtiſches und naives Weltbild fordert, wird das Vollkommenſte da geleiſtet, wo nicht nur die Phantaſie des Volksgeiſtes an ſich plaſtiſch iſt, ſondern auch das dichtende Bewußtſein ſich zur Kunſtpoeſie erhoben hat,

Digitized by Google

ohne den Boden der Naivetät zu verlaſſen. Den Stoff entnimmt dieſe Dichtung aus der Heldenſage und dem mit ihm vereinigten Göttermythus und entfaltet in ihm ein vollſtändiges, organiſches Bild des nationalen Lebens in welthiſtoriſchem Zuſammenſtoße. Die rhythmiſche Form entſpricht rein der bewegungsvollen Würde des Inhalts.

1. Wir können uns bei dem indiſchen Epos nur kurz aufhalten und müſſen auf das verweiſen, was in §. 343 ff. über den Charakter des Orients überhaupt, in §. 346, 1. über Indien insbeſondere, dann in §. 426 ff. über die orientaliſche, und §. 431, 1. ſpeziell über die indiſche Phantaſie geſagt iſt. Mahabharata und Ramayana enthalten Anſätze, die ſich ganz homeriſch fühlen, namentlich die eine der großen Epiſoden des letzteren, in ſeinen Hauptbeſtandtheilen urſprünglicheren Epos, Nalas und Damajanti. Allein wie die früher einfache Religion Indiens, ſo ſind dieſe — man weiß nicht, ſoll man ſagen: Keime oder Trümmer eines geſunden heroiſchen, plaſtiſch gezeichneten Bildes ächter männlicher Thatkraft, gediegener Sitte, gehaltener weiblicher Lieblichkeit und rührender Treue überwuchert worden von der zwiſchen Mythologie und bloßer Symbolik wild ſchwankenden, alle Umriſſe auflöſenden Einbildungskraft, von der Doctrin, die unter Anderm eine ganze Theologie in einem Geſpräch vor der Schlacht ausſpinnt (in der Epiſode Bhagavadgita), von abſurder Vergötterung des Thieriſchen (Affe Hanuman in Ramayana). Es iſt eine epiſche Poeſie, welche in Religionsphiloſophie, namentlich Theogonie (Herabkunft der Ganga in Ramayana) zurückſinkt oder übergeht. Das Theogoniſche werden wir aber überhaupt gar nicht zur reinen Poeſie ziehen, ſondern in den Anhang vom Didaktiſchen verweiſen, denn es iſt nicht reine Verſenkung einer allgemeinen Wahrheit in ein Bild des Lebens. Die theologiſche Verſchwemmung des rein Menſchlichen hat denn auch an die Stelle des heroiſchen Handelns das wahnſinnige Büßerweſen geſetzt, das mit ſeinen mehr als tauſendjährigen Peinigungen ſelbſt den Götterhimmel zu ſprengen droht. Daß die gelenkloſe Gaukelei der Phantaſie im Umfang des Epos maaßlos iſt wie in allen Formen und Zahlen des Inhalts, in der Compoſition kein Verhältniß zwiſchen Hauptkörper und Epiſode kennt, unorganiſch die Theile ineinanderſchachtelt, folgt nur von ſelbſt aus ihrem innern Charakter.

2. Der vorh. §. hat das griechiſche Heldengedicht und den Roman noch nebeneinandergeſtellt, doch bereits den letzteren eine mangelhafte Form des Styls genannt, dem er angehört; wir fügen zunächſt ſo viel hinzu: der Roman wird zwar nicht durch den Maaßſtab des urſprünglichen Epos gerichtet, denn er ſtellt ſich nicht unter denſelben, wohl aber durch den Maaßſtab einer Aufgabe, die offenbar von einer andern Dichtungs-Art vollkommener zu löſen iſt, der ihn alſo zu einer zweifelhaften Geſtalt herunterſetzt. Hiedurch

Digitized by Google

wird nun das homeriſche Heldengedicht als einzig und abſolut hingeſtellt. Es verhält ſich hier wie in der Sculptur: eine hiſtoriſche Erſcheinung fällt mit dem Begriffe der Sache zuſammen, iſt normal. Wenn man das Weſen der Sculptur ſchildern will, ſchildert man die griechiſche, und umgekehrt; ebendieß gilt von dem Weſen des Epos an ſich und von dem homeriſchen Epos. Es hat aber nicht nur die Bedeutung eines Beiſpiels, wenn hier an jene Kunſt erinnert wird, vielmehr erhellt, daß daſſelbe Volk, das durch die Reinheit der Objectivität ſeines Kunſtgeiſtes in der bildenden Kunſt das normale Höchſte im Gebiete der Sculptur leiſtete, ebendarum auch in der Poeſie das ſchlechthin Muſterhafte im Gebiete des Epos hervorbringen mußte; denn es bedarf keines Beweiſes mehr, daß die epiſche Darſtellung in der Art, wie ſie die klare und ruhige Vergegenwärtigung der Dinge, die volle Gegenüberſtellung ſcharf abgeſonderter Bilder zur weſentlichen Aufgabe hat, auf's Innigſte der Sculptur entſpricht. Hieran knüpft ſich unmittelbar das Moment des Naiven. Mit dieſem Einen Worte bezeichnen wir den Weltzuſtand, wie er in der epiſchen Dichtung aufgefaßt wird, die unmittelbare Harmonie, worein hier die Welt der innern Motive mit der Welt der ſinnlichen Bedürfniſſe, Thätigkeiten, Culturformen zuſammengeht. Nun kann aber kein günſtigeres Verhältniß eintreten, als wenn der Dichter im edelſten Sinne des Worts naiv iſt, wie ſein Gegenſtand. Es führt dieß auf den Unterſchied der naiven und der bewußten Kunſt, der ſeine höchſt wichtige Geltung erſt im Gebiete der Poeſie erlangt und hier als Gegenſatz der Volkspoeſie und Kunſtpoeſie auftritt (vergl. §. 519). Nun iſt aber die Volkspoeſie in ihrer Innigkeit und Friſche und mit ihrem Minimum von techniſcher Kunſtbildung doch zu arm, den großen Stoff der epiſchen Poeſie anders, als in getrennten einzelnen Liedern, zu geſtalten. Solche Lieder (Rhapſodien) ſind bekanntlich die Elemente, aus denen überall das urſprüngliche, allein ächte Epos erwachſen iſt. Sollen ſie nun zu einem künſtleriſchen Ganzen umgebildet werden und doch der epiſche Charakter nicht verloren gehen, ſo bedarf es einer Kunſtbildung mit Einſicht in die Aufgabe, die doch unerſchütterlich naiv bleibt. Keinem andern Volke iſt aber das Glück geworden, wie den Griechen, ihr National-Epos zu vollenden in dem Momente, da eben die naive Poeſie die Vortheile der Kunſt in ſich aufnimmt und die Kunſtpoeſie den ganzen Vortheil der Naivetät genießt. In der getrennten Volkspoeſie fragt man nach der Perſon des Dichters gar nicht, in dieſer künſtleriſch erhöhten Volkspoeſie dagegen iſt allerdings die künſtleriſche Vollendung eines epiſchen Ganzen offenbar einem, auf ungezählten Stufen von Vorarbeitern aufgeſtiegenen hochbegabten Einzelnen zuzuſchreiben, der aber doch Volksdichter und daher namenlos bleibt. Doch könnten wir uns mit einem andern Ergebniß immerhin auch verſöhnen: denn wo die Dichtkunſt noch eine inſtinctive Macht iſt, läßt ſich

eine Mehrheit von Dichtern, die wie Bienen ein Ganzes bauen, auch ohne tief verſchiedene Thätigkeit des Letzten, der die Hand anlegt, nicht allzuſchwer vorſtellig machen. Dieſem hohen Glücke der Kunſt geſellt ſich nun das andere des Stoffs. Es erhellt nämlich aus unſerer allgemeinen Erörterung auch dieß, daß für die epiſche Auffaſſung der abſolut entſprechendſte Stoff das heroiſche Jugendalter eines Volkes iſt, wie wir es in §. 328 in Kurzem charakteriſirt und dabei auf Hegel's ausgezeichnete Darſtellung verwieſen haben. Dieſer Zuſtand konnte aber bei keinem Volke ſo poetiſch ſein wie bei dem der Griechen, deſſen Charakter auch in der hiſtoriſchen Zeit die ſchönen in §. 348 ff. geſchilderten Grundzüge bewahrt. Die Heldenſage, reich und rein bildend wie keine andere (§. 436), hat einen Moment aus dieſem vorgeſchichtlichen Zeitalter, einen Rachezug gegen eine aſiatiſche Stadt ergriffen und zu einem Bilde geſteigert, das eben in und mit den Liedern ſelbſt fortwuchs bis zu der Idealität, die es in der letzten Hand gewann. Wir haben vor uns das Jugendleben eines unendlich zukunftreichen Volks, das ſeine Nationalität im Kriege bekräftigt. Die Tapferkeit iſt die Cardinaltugend und ſo durch den beſtimmenden Mittelpunct dafür geſorgt, daß wir es rein epiſch mit dem „nach außen wirkenden Menſchen", „der Naturſeite des Charakters" zu thun haben. Die ganze Nation iſt, wie im näheren Sinn der Einzelne, nach außen gewendet und zwar in einem welthiſtoriſchen Zuſammenſtoße, worin ſie ſich ihrer Eigenthümlichkeit, ihres Werths, ihres großen künftigen Berufs bewußt wird und alles Einheimiſche den Accent der gegenſätzlichen Spannung erhält. Dieſer Gegenſatz iſt aber weſentlich der des rein Menſchlichen gegen das Barbarenthum. Neben der Wildheit, die des Feindes entriſſene Schaam den wilden Hunden und Geiern zur Beute hinwirft, iſt die zarte Knoſpe rührender Humanität erſchloſſen, der Sinn für die tieferen und feineren Kräfte der Intelligenz aufgegangen. Eine Gruppe plaſtiſch feſter Charaktertypen repräſentirt die Grundzüge des Nationalgeiſtes auf der gegebenen Stufe ſeiner ſittlichen Entwicklung. Das ganze Leben der nationalen Sitte, in naiver Verwunderung über die fremde, breitet ſich aus. Das einfachſte Thun erſcheint als ein urſprüngliches, ehrwürdiges und eine Wäſche am Fluß, beſorgt von einer Königstochter, wird zum anmuthigſten, rührendſten Bilde; auch dabei gedenkt man gern Göthe's, wie er ſchon in Werther's Leiden ſeinen Beruf zum epiſchen Dichter gezeigt hat durch die ſchöne Stelle über das „Waſſerholen am Brunnen, das harmloſeſte Geſchäft und das Nöthigſte, das ehemals die Töchter der Könige ſelbſt verrichteten." Die Kunſt hat ſich in dieſen Zuſtänden ſchon kräftig genug entwickelt, um durch Schmuck jeder Art das Bedürfniß zu veredeln, aber ſie begegnet noch einem kindlichen Staunen, Alles iſt noch friſch. Keine Lebensform iſt in dem reichen Ganzen vergeſſen, kein weſentliches Gefühl, keine Gewohnheit, kein

Digitized by Google

Hauptzug der herrlichen umgebenden Natur; die Nation beſitzt in dieſem Geſammtbilde, dieſer „Bibel des Volks“ (Hegel Aeſth. Th. 3, S. 332), einen Schatz, der für alle Seiten des Lebens den unerſchöpflichen Grundtext enthält. Dieß Alles iſt nun durch reine Künſtlerhand ſonnenhell beleuchtet, ſteht aufgeſchlagen in unendlicher Klarheit vor uns, iſt durchaus rein geſchaut. Die Weihe der Idealität gewinnt aber der große Stoff ſchließlich dadurch, daß ſich Alles an die Götter knüpft, daß Heldenſage und Mythus überall ineinandergehen. Die lenkenden Mächte des Lebens, Natur-Urſachen, Geſetze heiliger Sitte, Forderungen des Vaterlandes, innere Motive des Beſinnens und Wollens ſind als Götter neben die Menſchen geſetzt und handeln mit ihnen durcheinander auf Einem Boden. Dieſe poetiſche Tautologie iſt das unendliche Erhöhungsmittel für die Grundempfindung, in dieſem Lichte wird Alles abſolut und es verhält ſich auch hier wie in der Sculptur, welche weſentlich eine Götterbildende Kunſt iſt. Es iſt natürlich nicht blos Poeſie, ſondern weſentlich Glauben; eine nicht geglaubte Welt tranſcendenter Weſen kann nur in ſeltenen, einzelnen Momenten durch beſondere Kraft der Zurückverſetzung der Phantaſie belebt werden. Aber das ſchlicht Geglaubte iſt zur reinſten Geſtalt der Schönheit erhoben und auch hier Alles hell, ſonnenklar, während die indiſchen Götter im Nebel des wirren Geſtaltenwechſels taumeln.

Es ſind nun unſerer allgemeinen Beſtimmung des Weſens der epiſchen Poeſie mehrere neue Momente zugewachſen, die nur vom urſprünglichen Epos, dem volksthümlichen, doch dem plaſtiſchen Idealſtyle angehörigen Heldengedichte gelten: Entſtehung aus naiver Poeſie der Form nach, nationaler Krieg, weltgeſchichtliche Colliſion, Verbindung der Heldenſage und des Göttermythus dem Inhalte nach. Ob und wieweit alle dieſe ſpezielleren Bedingungen als Maaßſtab gelten, nach welchem zunächſt die Erſcheinungen zu beurtheilen ſind, die bei allem Unterſchiede doch mit dem homeriſchen Epos ſich unter das Prinzip des idealen Styles ſtellen, dieß muß ſich nun zeigen; doch iſt vorher eine wichtige Unterſcheidung innerhalb dieſes Styls aufzuſtellen. — Was die Form im engſten Sinne des Wortes, das Metrum, betrifft, ſo müſſen andere Zeiten deren andere finden können, aber daß der Hexameter durch ſeine Beweglichkeit in der Haltung, ſeine Freiheit und ſein Spiel in der Majeſtät als heroiſches Maaß nicht übertroffen werden kann, durften wir ſchon bei der allgemeinen Charakteriſtik der epiſchen Poeſie ausſprechen (§. 869, Anm. *).

§. 874.

Wie jedoch alles geſchichtliche Leben der Kunſt darauf beruht, daß die 1.
Styl-Gegenſätze ineinander übertreten, ſo ſtellt ſich auch im claſſiſchen Idealſtyle

Digitized by Google

der epiſchen Dichtung neben das erhabene, pathetiſche Heldengedicht ein Epos, das ſeinem Hauptinhalte nach rührendes, das Innerliche mehr betonendes, die
1. Einzelzüge individueller zeichnendes Sittengemälde iſt, und in dieſer Richtung entſteht zuletzt das kleine Bild des Volkslebens mit entferntem Anklang ſentimentaler Vertiefung in die Stille des Engen und der Natur: das Idyll.

1. Ariſtoteles unterſcheidet (Poetik C. 24) ein einfaches und ein verwickeltes, ein pathetiſches und ein ethiſches Epos; einfach und pathetiſch, ſagt er, iſt die Ilias, verwickelt und ethiſch die Odyſſee. Ethiſch heißt hier, was wir ſittenbildlich nennen, mit dem Unterſchiede, daß das eigentliche Sittenbild in der Malerei keine Fabel hat und haben kann, ſondern nur Gebaren, Gewöhnung, Zuſtände in ihrem bleibenden, wiederkehrenden Weſen ſchildert. Das Merkmal der verſchlungenen Compoſition haben wir als untergeordnet nicht in den §. aufgenommen; natürlich aber iſt es allerdings, daß, wo nicht die großen Leidenſchaften den Inhalt bilden, welche auf dem Schauplatze der Heroenthat walten, dafür ein Reiz des Suchens und Findens eintreten wird, der in der Compoſition, doch auch in der Fabel an ſich begründet ſein muß: Anziehungen, Spannungen, die hingehalten, nach manchem Wechſel befriedigt werden und ſowohl nach Stoff, als Behandlung ein wärmeres, concentrirteres ſubjectives Element in das Epos bringen. Hiemit kündigt ſich ein Motiv an, das erſt im romantiſchen und modernen Ideal ſeine volle Ausbildung zu finden beſtimmt iſt: die Liebe. Im antiken Epos iſt es eheliche Liebe mit Heimath und Hausweſen, was den Mittelpunct dieſer Form, der Odyſſee bildet. Ariſtoteles ſagt: die Odyſſee iſt verſchlungen, denn ſie iſt durchaus Erkennung (und ſittenbildlich); d. h. die Spannung auf das Wiederſehen iſt der poetiſche Reiz, ſie wird durch viele, von der Compoſition ineinandergeſchlungene Hemmungen hingehalten bis zum Ende. Da nun das Subject der Erkennung natürlich liebende Menſchen ſind, ſo erhellt, wie in der ἀναγνώρισις des Ariſtoteles der Keim oder das antike Vorbild des Romans als höchſt intereſſante Andeutung oder Ahnung verborgen liegt. Und wirklich: die Odyſſee iſt „der antike Ur-Roman (J. P. Fr. Richter Vorſch. d. Aeſth. §. 66). Es folgt von ſelbſt, daß das Innerliche auch überhaupt mehr in den Vordergrund tritt, wenn Sehnſucht und Wiederſehen den Haupt-Inhalt bildet; Odyſſeus am Ufer der Inſel der Kalypſo in das Meer hinausweinend, die trauernde Penelope in der einſamen Kammer und der ſuchende Sohn ſind Bilder eines innigeren Seelenlebens. Nur daß natürlich das epiſche Grundgeſetz, wonach alles Innerliche in ſinnlicher Ausführlichkeit der Erſcheinung ſich geben muß, unangetaſtet bleibt. Auch die Natur wird jetzt mit ſubjectiverem Intereſſe beſchaut, das Meer, die landſchaftlichen Reize, die Grotten, Quellen, Bäume u. ſ. w. So erſcheint die Odyſſee wirklich als „der

Digitized by Google

Mond" neben der Ilias „der Sonne". — Im Style dieſer Form des Epos erkennen wir ein erſtes Auftauchen der charakteriſtiſchen, die individuelleren Züge aufnehmenden Richtung innerhalb der direct idealen, wiewohl natürlich noch feſt am Bande des plaſtiſchen Schwunges gehalten: die Einzelheiten des häuslichen Lebens, der idylliſchen Wirthſchaft mit Sauhirt und Rinderhirt, bis hinaus auf den armen, treuen Hofhund, des Gebarens und der Gewöhnungen der Menſchen nach allen Seiten, treten in ſchärferes Licht, als ſonſt die Antike es anſteckt. Kann man im weiteren Sinn alle epiſche Poeſie ſittenbildlich nennen (vergl. §. 867, ₂.), ſo iſt es alſo dieſer Prototyp des Romans in dem engeren Sinne des Worts, auf den wir eben da ſchon hingewieſen haben.

₂. Das ſpäte Alterthum trägt nun die Leuchte noch weiter weg vom heroiſchen Schauplatz in das Enge des Menſchenlebens, die Zuſtände der Sitte im nahen und innigen Umgang mit der Natur. Theokrit's Idyllen ſind bekanntlich etwas Anderes, als die moderne Gattung dieſes Namens: das Intereſſe für das Anſpruchloſe und ſtill Glückliche des Landlebens, für die Reize der Natur iſt noch durch keine Culturmüdigkeit, keine Kämpfe des ſubjectiven Bewußtſeins geſchärft, die Figuren ſind auch nicht blos Hirten, Fiſcher u. ſ. w., ſondern zum Theil Handwerker, Bürgerfrauen u. dergl., das Neue liegt mehr im Anwachſen der charakteriſtiſchen Stylrichtung, im Belauſchen und Aufnehmen des ungenirt Derben, die Ausführung beſteht in kleinen Bildchen ohne Fabel oder nur mit unentwickeltem Keim einer ſolchen; daher εἰδύλλιον: (Sitten-) Bildchen. Dennoch macht ſich ein entfernter Anklang von ſentimentalem Intereſſe fühlbar: ohne Ueberdruß an einem zerfallenen öffentlichen Leben hätte ſich der Sinn nicht dieſen Heimlichkeiten des Kleinlebens, der Zufriedenheit und der milden Parodie göttlicher Selbſtgenügſamkeit in der Stille zugewendet und in dem Blicke, womit dieſe Dichtung auf den Heimlichkeiten und Schönheiten der Natur ausruht, liegt doch ein Ausdruck tieferer Erwärmung, die im ſtreng Claſſiſchen nur ganz vereinzelt auftaucht. Zarte Anſätze zu dem Allem finden ſich aber allerdings ſchon in der Odyſſee; man denke, was das Letzte betrifft, nur an die Schilderung der Umgebungen der Kalypſo-Grotte (V Geſang).

§. 875.

Die römiſche Poeſie erzeugt ein Kunſt-Epos, welches ſich, obwohl ihm ein Geiſt pompöſer Großheit eigen iſt, durch künſtliche Nachbildung ſämmtlicher Merkmale des Homeriſchen unter den Maaßſtab des letzteren, das doch aus der naiven Poeſie entſprungen iſt, ebendadurch aber als ein Werk der Reflexion, zum Theil auch der zu ſehr geſteigerten ſubjectiven Empfindung, außerhalb des Aechten ſtellt. Das Kunſt-Epos iſt kein reines Epos.

Digitized by Google

Es kann hier nicht die Aufgabe ſein, Virgil's Aeneis nach allen ihren Zügen zu ſchildern, ſondern nur, den großen Zuſammenhang in's Auge zu faſſen, worin dieſes Werk der bewußten, correcten, eleganten Kunſt an der Spitze einer ganzen Gattung und Generation ſteht, die mit ihm gerade durch den von ihr ſelbſt thatſächlich anerkannten Maaßſtab jenſeits der richtigen Linie, in das Zweifelhafte verwieſen wird. Denn ein Product der bewußten Kunſt, das in allen weſentlichen Zügen der (zwar auf dem Uebergange zur Kunſtpoeſie begriffenen, doch in ihrem Weſen noch reinen) naiven Volkspoeſie nachgebildet iſt, richtet ſich eben durch ſich ſelbſt und bekennt ſich als unächt. So erwächst der Satz, der uns im Folgenden führen wird: daß das Kunſt-Epos kein reines Epos iſt. Die vollendete Bildung iſt dem Weltzuſtande nach proſaiſch geworden in Staat, Geſellſchaft u. ſ. w.; dieſer Zuſtand macht natürlich die Poeſie an ſich nicht unmöglich, aber er verweiſt ſie an diejenigen Formen, welche nicht ein Bild der unmittelbaren ſchönen Einheit des innern und äußern Lebens im Großen (im Kleinen iſt es etwas Anderes) fordern; denn dieſem Zuſtande muß man nahe ſtehen, wenn man ihn künſtleriſch wiedergeben will. Verſucht es der Künſtler dennoch, ſo iſt er zur Nachahmung genöthigt und das Urſprüngliche nachahmen iſt ein innerer Widerſpruch. Beſonders deutlich zeigt ſich dieß am Einwirken der Götter: ſie ſind nicht mehr lebendig geglaubt, daher iſt es bereits Maſchinerie. Allein dieß iſt nur ein Ausdruck davon, wie der Standpunct im Ganzen verloren iſt: kein Zug, der ein flüſſig einfaches Naturſein des Menſchen darſtellen ſoll, hat hier die Wahrheit, die nur in einer Welt möglich iſt, von deren Naivetät auch ihr inniger Götterglaube Zeugniß gibt. Der Menſch, der das Naturband gelockert hat, lebt tiefer nach innen: das Sentimentale (namentlich in der Liebe der Dido) wird daher ſtärker, weit zu ſtark für das Heldengedicht. Der römiſche Geiſt der That, das mannhaft Gewaltige, Herrſchende, Maſſen-Bewegende, in der Form feierlich Große (vergl. §. 352 ff., 442 ff.) bleibt dieſem Epos ein unbenommener Ruhm, hat auch epiſchen Charakter, aber nicht hinreichenden, das ganze Weltbild epiſch zu beſtimmen. — Wenn nunmehr die Poeſie ſich zu den Hirten begibt, ſo iſt es ſchon Flucht aus einer falſchen, naturloſen Cultur, der Sehnſucht wohl erſcheint ein Bild des naturvollen Lebens, aber ein beſchränkteres, vom großen Schauplatz heimlich abgelegenes; Virgil's Eklogen und Georgica werden die Stammväter der modernen Idylle.

§. 876.

Im Mittelalter treten bei zwei Völkern Heldengedichte auf, die ihrem Kerne nach dem griechiſchen an ächt epiſchem Charakter ſich zur Seite ſtellen, denen aber nicht das Glück einer ununterbrochenen Fortbildung und Abſchließ-

Digitized by Google

ung durch höhere Kunſt innerhalb der Volkspoeſie zu Theil wurde, ſo daß ſie als ein Ganzes aus verſchiedenartigen Schichten überliefert ſind: das perſiſche und das deutſche. Das letztere unterſcheidet ſich dem Inhalte nach von dem griechiſchen namentlich durch einen intenſiv tragiſchen Geiſt des Schickſals, mit dem der Heldencharakter zu einer finſtern Größe zuſammenwächst, ſteht ihm aber in ſeinen Grundbeſtandtheilen, ſowie durch Scheidung in die zwei Formen (§. 874), ebenbürtiger gegenüber, als das Epos irgend eines andern Volkes.

In dem Zuſammenhange, wie wir hier die logiſche Eintheilung und die geſchichtliche Entwicklung ineinanderarbeiten, ſtellen ſich die beiden Heldengedichte, von denen die Rede iſt, an den Schluß der Lehre vom Epos im urſprünglichen Sinne des Wortes und an den Anfang der Poeſie des Mittelalters, richtiger: zwiſchen heidniſches Alterthum und muhamedaniſches, chriſtliches Mittelalter ſo hinein, daß jenes den Kern, dieſes (in Perſien im zehnten, in Deutſchland zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts) den formellen Abſchluß gibt. Der große Unterſchied iſt nun freilich der, daß im Oriente Firduſſi den ächt epiſchen Beſtandtheil ſeines Schahname, die uralte Heldenſage vom Kampfe zwiſchen Iran und Turan mit der herrlichen Heldengeſtalt Ruſthems, ganz im Sinne eines Kunſtepos voll Glanz und Reichthum der Phantaſie, aber auch mit der grübelnden Künſtlichkeit der reifen muhamedaniſchen Bildung abſchließt oder vielmehr zu dem kleineren Theile eines Ganzen von maſſenhaftem, den weitſchichtigen Geſchichtsſtoff in ſich faſſenden Umfang herabſetzt, während dagegen die deutſche Heldenſage im Volksliede fortlebt und ihren Abſchluß Händen oder einer Hand verdankt, die ſich nur ein kleines Maaß von Kunſtbildung angeeignet. Der Prozeß der Entſtehung des deutſchen Epos wäre ſoweit immerhin demjenigen, wodurch die Homeriſchen Epen entſtanden ſind, ähnlich genug. Auch der Stoff iſt bei allem Unterſchiede von tief verwandter, wahrhaft epiſcher Natur. So ſchlechthin kann Homer nicht Maaßſtab ſein, daß nicht eine Charakterwelt, die mit ungleich gröberer Form tiefer und härter in ſich gedrängt iſt, noch als ganz epiſch gelten könnte; eine Heldenſtatue aus dunklem Granit iſt nicht ſo erfreulich, wie eine aus Marmor, kann aber immer noch monumental genug ſein; die geringere Flüſſigkeit, der Stempel einer kargeren, winterlicheren Natur, die derbe, pralle Haltung erſcheint doch ſo ganz und ächt naiv, ſächlich, fern von jener Subjectivität, die das Band der Unmittelbarkeit zerſchneidet, der Geiſt ſo gediegen inſtinctiv, in Maſſen handelnd, Maſſen bewegend, mit Roß und Schwert im geſund realen Verkehr, kindlich all der Dinge, die ſchön und gewaltig ſind, ſich erfreuend, in alter Väterſitte einfach wurzelnd, daß man ſich durchaus in der rechten epiſchen Luft befindet. Die Leidenſchaft, hier die Rache, geht ihren breiten und langen Weg ächt heidniſch reflexionslos wie eine

Naturgewalt, ein Strom ohne Wehre, und das Gewiſſen kommt als objective Macht in perſönlicher Form, als die That eines Größeren und Stärkeren über ſie. Die Helden ſind ächte Typen nationaler Grundzüge, die Heldinnen nicht minder. Daß faſt keine tranſcendenten Mächte einwirken, daß Odin und der Fluch, den Andwari auf das Gold gelegt, in der deutſchen Sage ausgewaſchen iſt und einzig noch Alberich und die Meerweiber als mythiſches Motiv bleiben, iſt ſchon ein ſchwierigerer Punct. Allein wir können uns auch gefallen laſſen, daß der Mythus nicht ausdrücklich im Epos hervortritt, nur noch durchſchimmert; es mag genügen, daß das Element des Ganzen noch daſſelbe ſei, das urſprünglich auch den Götterglauben nothwendig in ſich befaßt, daß nur an deſſen Stelle die Motive noch nicht in der Weiſe ſubjectiver Reflectirtheit in das Innere geworfen ſeien, daß mit Einem Worte nur die Form des Bewußtſeins überhaupt noch objectiv, „grundheidniſch" ſei. Gewonnen aber wird im deutſchen Epos durch ſolche Haltung jene eiſerne Großheit des Charakters, der ganz mit dem Schickſale zuſammenwächst, ächt erhaben es zu ſich herüberzieht und ſo mit ihm identiſch wird, indem er ſeine That ganz auf ſich nimmt, für alle Folgen einſteht und dem ſicheren Untergang ohne Wanken entgegengeht. Es iſt dieß noch nicht zu dramatiſch, deßwegen nicht, weil aller bewußte Conflict von Prinzipien noch ausgeſchloſſen und weil der Schickſalsgang durch die epiſch nöthigen, vielen und breiten Retardationen gehemmt iſt. Die bange und ſchwüle Atmoſphäre, der Drang zum tragiſchen Ende, dieſer düſtere Balladengeiſt bleibt aus denſelben Gründen noch in den Grenzen des Epiſchen und erſetzt gewiſſermaaßen das Einwirken feindſeliger Götter. Glücklichen Schluß haben wir in §. 868 nicht als nothwendig erkannt. Man kann ſagen, es äußere ſich im drängenden, geſpannten tragiſchen Geiſte des Nibelungenliedes ein dramatiſcher Beruf des germaniſchen Dichtergeiſtes, aber er zerſtört in dieſer Erſcheinung noch nicht das Weſen des Epos. — Das Unternehmen, wovon es ſich handelt, iſt zwar kein nationales, doch fühlt ſich im Heldenkampfe gegen die Hunnen noch die weltgeſchichtliche Colliſion des deutſchen Volkes, ſein großer Beruf, den es in den Rieſenſchlachten der Völkerwanderung bewährt hat, vernehmlich durch. Sitte und Culturform iſt nach manchen Seiten ächt epiſch, ausgiebig, reichlich und doch gediegen, namentlich wenn man die Gudrun zu den Nibelungen hinzunimmt, die ſo ſchön der Odyſſee, wie dieſe der Ilias, entſpricht. — Nun aber drängen ſich auf der andern Seite die großen Uebelſtände auf, die ſich alle darin zuſammenfaſſen, daß das deutſche Volk nicht das Glück gehabt hat, in ununterbrochen ſtetigem Gange ſeine Heldenſage bis zum Abſchluſſe fortzubilden: das Vergeſſen urſprünglicher Motive der Handlung, die doch noch durchſchimmern und in ihrer richtigen Geſtalt zum Verſtändniſſe nöthig ſind (ſo namentlich

Digitized by Google

Sigfried's frühere Verlobung mit Brunhilden), das Eintragen geſchichtlicher Perſonen und Verhältniſſe, die weſentlich umgebildet ſind und doch nicht genug, um uns den Anreiz kritiſcher Vergleichung der Geſchichte zu erſparen, der uns peinlich den poetiſchen Genuß ſtört, endlich und namentlich die Einflechtung heterogener, chriſtlich ritterlicher Culturformen, die den breitſchultrigen Recken wie ein enger, zierlicher Rock viel zu knapp ſitzen. Dieß von der Seite des Inhalts. Vergl. hiezu §. 355, a. zu dem ganzen Bilde §. 459. Was die Form betrifft, ſo erkennen wir eine Volkspoeſie, die nicht auf dem Puncte des Uebergangs zu einer ſo ſchönen Kunſtpoeſie ſteht, wie die Homeriſche. Sie hat eine alte Schönheit (Hildebrandslied) verloren und eine neue, künſtleriſch freiere nicht gewonnen. Man ſieht, der Dichter trägt eine Anſchauung in ſich, aber er kann ſie nicht herausgeben, nicht entfalten. In ſeiner Hand wird der zierliche Rock ſelbſt wieder zur rohen Sackleinwand; es treten Stellen gediegener Einheit gefühlten Inhalts mit körnigem Wort und Bild hervor, einigemale wird er ſelbſt beredt, aber weit häufiger iſt er Wort-, Reim- und Bilder-arm bis zur äußerſten Dürftigkeit, breit und langweilig bis zur Maaßloſigkeit. Er iſt naiv im engen, beſchränkten Sinne des Worts. Die Nibelungenſtrophe war es nicht, die einer entbundneren Kunſt die Feſſel angelegt hätte; ſie hat heroiſche Bewegung, läßt durch das Freigeben der Senkungen dem Wechſel des Gefühlsganges Raum und gibt im Reim einer geſteigerten ſubjectiven Empfindung ihren Klang, der noch keineswegs zu lyriſch iſt. Dem deutſchen Geiſt hätte müſſen ein Styl möglich ſein, der von der Baſis des Idealen, Monumentalen, die den großen Intentionen durchaus nicht abzuſprechen iſt, hinübergeſtreift hätte in das Gebiet der charakteriſtiſchen, der individualiſirenden Behandlung, wie ſie jenen mehr nach innen gedrängten Naturen mit ihrer härteren Eigenheit entſpräche; ein ſolcher ſpringt auch in einzelnen ſcharfen, gelegentlich derb humoriſtiſchen Zügen an, aber er bleibt unentwickelt; die Dichtung der Nation gieng vorerſt andere Wege.

Wir erwähnen hier noch die Romanzen vom Cid. Sie liegen bereits außerhalb der Linie des heroiſchen Epos, der Recke iſt Ritter geworden, der Kampf geht gegen die Feinde des Chriſtenthums, die Sarazenen. Dabei bewahren ſie wahrhaft große und rührende Züge uralter Tüchtigkeit, Einfachheit, ſchlichter Häuslichkeit, welche allerdings dem ächt epiſchen Element angehören; wir haben ſie aber im §. nicht genannt, weil ſie nur einen loſen Kranz aus ungleichzeitigen Blumen bilden, zu keinem geſchloſſenen Ganzen zuſammengewachſen ſind.

Digitized by Google

§. 877.

1. **Dem ritterlich-höfiſchen Epos der ausgebildeten Romantik fehlen
im Inhalt weſentliche Züge, die das Geſetz der Dicht-Art fordert, wogegen
andere eintreten, die ein Vorwalten des Subjectiven, Lyriſchen offenbaren, na-
mentlich im Pathos der Liebe, deſſen Einführung als Hauptmotiv in ein
epiſches Ganzes auf den Roman hinzeigt; die Form iſt nicht mehr naiv im**
2. **hohen Sinne des Worts und doch nicht wahrhaft kunſtmäßig. Neben dem
größern Epos, worin der weltliche und religiöſe Sagenkreis vereinigt iſt, tritt
die geſonderte Behandlung des religiöſen als biographiſcher Mythus, als myſti-**
3. **ſche Erzählung in der Legende auf. Dem Mittelalter vorzüglich eignet das
phantaſtiſche Spiel des Mährchens, das in der Weiſe der traumhaften Ein-
bildungskraft dichtend dem Menſchen das Gefühl der Löſung ſeiner Natur-
ſchranken bereitet.**

1. Wir dürfen über den Inhalt der ritterlich höfiſchen Epopöe auf die umfaſſende Darſtellung der wirklichen (§. 355 ff.) und der idealen Welt des Mittelalters (§. 447 ff.) verweiſen. Es ſind im letzteren Abſchnitt auch bereits die Sagenkreiſe unterſchieden und es iſt ausgeſprochen, daß dieſe bunt gebrochene Welt unendlich abliegt von der Gediegenheit der objectiven Lebensform, welche der Geiſt des wahren Epos erfordert (§. 462 Anm.). Gewiſſe Züge des Epiſchen ſind allerdings erhalten: der Weltzuſtand iſt noch nicht proſaiſch geordnet, der Ritter, wohl zu unterſcheiden vom Helden oder Recken, hat doch den letzteren noch nicht ganz abgelegt, die Sitte iſt in allem Glanze, ſelbſt in der Manirirtheit der Ausländerei, noch naiv, die Culturformen ergiebig, reich und gediegen genug für das Bedürfniß epiſcher Entfaltung. Der Charakter des national Geſchloſſenen dagegen, der ein Grundmerkmal des ächt Epiſchen bildet, iſt nach zwei Extremen auseinandergegangen: das höchſte Ziel iſt, obwohl in myſtiſcher Faſſung, ein univerſelles, weltbürgerliches, die Idee der chriſtlichen Religion, das nähere Intereſſe aber iſt individuell, es gilt der Perſon des Ritters in ſeinen Abentheuern, ſeinen Kämpfen mit wirklichen und imaginativen Feinden. Tritt nun ſo der Einzelne, Iſolirte in den Vordergrund, ſo iſt es zugleich der Innerliche mit ſeinem ſubjectiven Leben, dem ſich das Intereſſe zuwendet. Eine unendliche, myſtiſche Gefühlswelt ſchließt ſich auf, ihr Mittelpunct iſt, unbeſchadet des myſtiſchen Zieles, die Liebe. Dieß iſt nun offenbar ein Eintritt lyriſcher Motive in das Epos; damit iſt nicht (vergl. §. 874 Anm. 1.) geſagt, daß ſolcher Inhalt dem Epiſchen überhaupt widerſpreche, wohl aber, daß er bei ſpezifiſcher Ausbildung auflöſend und zerſprengend wirke in derjenigen Form, die nach der andern Seite in ihren Grundlagen, in der Naivetät der dargeſtellten Culturformen ſich noch unter den

Digitized by Google

Maaßſtab des urſprünglichen, gediegenen, idealen Epos ſtellt; denn dieſes fordert eine Welt, die in ſolcher Weiſe noch nicht innerlich, nicht ſentimental iſt, kennt kein vorwiegend pſychologiſches Intereſſe. Soll ein ſolches leitend werden in der epiſchen Poeſie, ſo iſt eine andere Welt vorausgeſetzt, die Welt der Bildung, der Erfahrung, die moderne Welt; die Liebe wird nun zum Bande, woran die Metamorphoſen der perſönlichen Charakter-Entwicklung ſich verlaufen. Dazu nimmt das ritterlich-höfiſche Epos wohl einen Anlauf, aber ohne Conſequenz, denn ihm fehlen ja die modernen Bildungsbedingungen, es iſt phantaſtiſch. So ſchwebt es unſicher zwiſchen ächtem Epos und Roman, iſt nicht ganz mehr jenes und noch nicht ganz dieſer. Aehnlich amphiboliſch verhält es ſich mit der Form. Die adelichen Dichter verachten die einheimiſche Heldenſage und den Volksgeſang, wiſſen ſich viel mit ihrer Kenntniß der ausländiſchen Stoffe und Muſter, mit ihrer Kunſt und ſetzen ihren Namen mit voller Bewußtheit an die Spitze ihrer Werke. Daher nennt man dieſe Gedichte Kunſt-Epen im Vergleiche mit jenen Heldengedichten der rein nationalen Volksdichtung. Allein nur ganz relativ im Gegenſatze gegen jene unzweifelhafte Volkspoeſie können ſie ſo genannt werden, von reifer Kunſtpoeſie iſt nicht die Rede, dieſer Gegenſatz ſelbſt iſt eigentlich mehr im Bewußtſein, als im Können und Ausführen; Tugenden und Mängel der Volkspoeſie hängen dieſer ritterlichen Dichtung noch an, während ſie doch auf den Boden, dem ſie entwachſen zu ſein meint, vornehm herabſieht. Der Dichter glaubt naiv an ſeinen Stoff und wundert ſich kindlich über die weite Welt mit all' ihren ſchönen Dingen, aber während von der andern Seite allerdings der Künſtler in ihm ſich nach Kräften regt und namentlich die deutſchen Meiſter, der tiefſinnige Wolfram von Eſchenbach und der heitere, freie, leichtfertige, ſeelenkundige Gottfried von Straßburg die ſchweren Maſſen der nordfranzöſiſchen Gedichte zu durchſichtigerer Einheit verarbeiten, wird doch das Stoffartige keineswegs durchgreifend überwunden, ſondern lagern ſich zwiſchen das grüne Land breite Wüſten, bald öde, bald durch Ueberfruchtung mit blinden Abentheuern und wirrem Schlachtengedräng ein Zerrbild ächter epiſcher Fülle, in beiden Fällen ermüdend, und nach der rhythmiſchen Seite findet das platt eintönige Fortlaufen in den monotonen Reimpaaren ſeinen Ausdruck. Es iſt nicht zu läugnen, daß die Langweiligkeit ein Grundzug dieſer Producte iſt, daß man an dieſem fortplätſchernden Brunnenrohr ſich ſchwer des Einnickens erwehrt. So ſind dieſe Dichter neben den Anſätzen zu bewußter Kunſt und Reſten ächter Naivetät noch naiv auch im übeln, dürftigen, kindiſchen Sinne des Worts, formlos, barbariſch. Der Form-Mangel hängt immer wieder mit dem des Inhalts zuſammen und hier iſt weſentlich noch zu ſagen, daß der Aufgang des Subjectiven zu träumeriſche Geſtalt hat, um an die Stelle der ſubſtantiellen Einfalt eine lichte, ſittliche Ordnung zu

Digitized by Google

ſetzen. Die ethiſche Welt iſt anbrüchig, im Nebel des Phantaſtiſchen, im Chaos der Abentheuer verwirren ſich die ewigen, rein menſchlichen Grundgefühle, namentlich iſt der Begriff der Treue ſchwankend geworden. Gervinus hat das Verdienſt, unſer Urtheil hierin zur Klarheit geführt, das Geſunde des nationalen Heldengedichts von dem Ungeſunden des ritterlichen Epos feſt geſchieden zu haben.

a. Die Legende ſetzt eigentlich das religiöſe Epos voraus, indem ſie meiſt die Lebenswendung einer Perſon erzählt, die mit der Welt bricht und in den neuen Olymp der Heiligkeit aufſteigt. Sie iſt ein Fragment dieſes Kreiſes, ein Griff der tranſcendenten Welt in die profane, der einen Menſchen aus dieſer in ſie herüberzieht, ein Gegenbild des ritterlichen Lebensgangs, aber ein kürzeres, weil hier die weltliche Fülle abgewieſen iſt, und kein reines, weil auch des Ritters höchſtes Ziel ein jenſeitiges, ein Tempeldienſt des heil. Graals u. ſ. w. iſt. Sie kann ſich auch auf momentanere Wunder beſchränken, iſt aber immer zu bezeichnen als Darſtellung eines einzelnen Actes aus der großen Geſchichte der Auflöſung der Welt in das Jenſeits. Der §. nennt ſie auch myſtiſche Erzählung; wir könnten ſagen: kirchliche Novelle, wenn wir die letztere Bezeichnung ſchon eingeführt hätten. Wirklich hat aber das reine Mittelalter wohl gewußt, warum es das große Ganze der religiöſen Sage nicht zu einem beſondern Epos verarbeitete, den Weg des Heliand und der Evangelienharmonie von Otfried nicht verfolgte, genügenden epiſchen Inhalt vielmehr nur in der Verbindung der myſtiſchen Sage mit der weltlichen ſuchte. Wir werden dieß im Folgenden begründen. So konnte wirklich nur das Fragment eines vorausgeſetzten, rein religiöſen Dichtungskreiſes aufkommen. Es iſt aber die Legende keine Form von bleibendem poetiſchem Werthe; ihr aſcetiſcher Geiſt macht ſie zu einer Spezialität des Mittelalters. Die religiöſe Weltanſchauung enthält allerdings in der Ironie, welche die weltliche Betrachtung der Dinge umkehrt, eine Möglichkeit humoriſtiſcher Behandlung, die auch den modernen Dichter auf dieß Gebiet führen mag, wo denn Erfreuliches zu Tage kommt, wenn ſtatt des kirchlich obligaten Motivs ein geſund ethiſches in Wirkung geſetzt wird, wie in Göthe's trefflicher Legende von Petrus und dem Hufeiſen.

a. Das Mährchen führen wir, wiewohl es der claſſiſchen Welt an dieſer Form auch nicht fehlte, hier auf, weil es inniger zur Romantik gehört, die ja mitten im Epos ſchon halb Mährchen war, da hier neben dem eigentlichen Mythus des Mittelalters, den göttlichen Perſonen, ihren Wundern, ihrer myſtiſchen Gegenwart an beſonderem Orte (h. Graal) die Feen, Elfen, Zwerge u. ſ. w. ihre bekannte ſtarke Rolle ſpielen und ſo das Mythiſche als Phantaſtiſches auftritt. Wenn wir das Orientaliſche ausführlicher zu behandeln den Raum gehabt hätten, ſo hätte es ebenſogut ſchon dort

Digitized by Google

aufgeführt werden können, denn der traumhaften Thätigkeit dieſer Phantaſie mußte es allerdings ganz beſonders zuſagen (Indien, Perſien, Arabien; Tauſend und Eine Nacht); auch hat das Mittelalter, das ja vielfach unter orientalem Einfluſſe ſein Ideal ausbildete, keinen kleinen Theil ſeines Mährchenſtoffs durch verſchlungene Vermittlungen aus dieſer Quelle geſchöpft. Das Weſen dieſer phantaſtiſchen kleinen Nebenform des Epos beſteht darin, daß die unreife Vorgängerinn der Phantaſie, die Einbildungskraft (vergl. §. 388 ff.) in Bewegung und Geltung geſetzt wird, um ein Weltbild zu ſchaffen, in welchem das Naturgeſetz zu Gunſten des Begriffs des G u t e s ſich lüftet. Das Gut im Unterſchiede vom Guten iſt Grund-Inhalt des Mährchens. Die Natur wird flüſſig und kommt dem Wunſch entgegen, der Menſch bewegt ſich frei von „den Bedingungen, zwiſchen welche er eingeklemmt iſt“ (Göthe). Wir haben in der Anm. 1. zu §. 389 dieſe Bedeutung der Einbildungskraft, die nun von der dichtenden Phantaſie approbirt und aufgenommen wird, bereits hervorgehoben. Allerdings zieht ſich nun in den Begriff des Gutes auch der des Guten herein. Das Wunder, das hier das Natürliche geworden iſt, beſtraft den Böſen, belohnt den Guten, die leidende Unſchuld; auch ahnt das Mährchen, daß die Vorſtellung, es möchte in unſerer Macht ſtehen, die Naturgeſetze zu brechen, um unmittelbar unſere Einfälle und Wünſche zu verwirklichen, eigentlich der Willkür angehört, die zum Böſen führt, daher feindliche Zauberer und Zauberkräfte eine finſtere Rolle in ihm ſpielen, allein ohne Conſequenz, denn dieſe böſe Magie wird ſelbſt durch Magie beſiegt und beſtraft. Das Wunder kommt nun wohl gerne dem verfolgten Guten zu Hülfe, doch nicht ſowohl der thätigen, männlichen Tugend, als vielmehr der kindlichen Unſchuld, Gutmüthigkeit, dem holden Leichtſinn und der luſtigen Schalkheit, beſonders gern aber der rührenden, ſchönen, poetiſchen Dummheit, in welcher ein Göttliches, eine große Anlage dunkel ſchlummert; es handelt ſich alſo immer mehr von Glück, als von Verdienſt, es ſoll dem Menſchen einmal wohl ſein, er ſoll wie im glücklichen Traume vergeſſen, daß das Leben ein ſchweißvoller Kampf mit unerbittlichen Geſetzen iſt. Der ahnungsvolle, geiſterhafte Hauch vereinigt ſich daher gerne mit dem Humor. Die wunderthätigen Mächte ſind vielfach als Trümmer des Mythus, depotenzirte Götter zu erkennen, doch darf dieß nicht als allgemein und durchgängig behauptet werden, wie z. B. von Wackernagel (Schweiz. Muſ. f. hiſtor. Wiſſ. B. 1, S. 352 ff.). — Das Mährchen iſt keine Spezialität wie die Legende, ſondern allgemein menſchlich, daher jedem Zeitalter angehörig. Es gedeiht aber nicht in der Kunſtpoeſie, ſeine wahre Heimath iſt die Phantaſie des Volkes, es iſt weſentlich naiv und gehört ſo als ſpielende Arabeske ſtreng an den Stamm des ächten Epos. In der modernen Dichtung, die am entſchiedenſten Kunſtpoeſie iſt, kann es daher nur vereinzelt den

Digitized by Google

Momenten glücklicher Zurückverſetzung in das Helldunkel der Volksphantaſie gelingen.

§. 878.

1\. **In Nachahmung der römiſchen Kunſtpoeſie bringt die romaniſche Literatur ein religiöſes Epos hervor, das allerdings ein Totalbild eines ganzen Zeitalters darſtellt, auch Beſtandtheile von gediegener epiſcher Objectivität hat, als Ganzes aber, auch abgeſehen von der ſcholaſtiſchen Anordnung und Speculation, der Herrſchaft der Allegorie, den Beweis liefert, daß dieſe Form den Geſetzen**
2\. **der Dichtart nicht angemeſſen iſt. Die Gedichte weltlich romantiſchen Inhalts, welche der reifen Kunſtbildung ebenda entſpringen und jenen mit geiſtreicher Ironie zum Mährchen verflüchtigen oder mit ernſtem Sinn an eine weltgeſchichtliche That phantaſtiſch religiöſer Begeiſterung knüpfen, ſind ebenſo wenig ächte Gebilde des epiſchen Geiſtes.**

1\. Wir haben in §. 875 das Virgiliſche Epos aufgeführt, um den Satz feſtzuſtellen, daß im Gebiete des ächten, urſprünglichen Epos die Nachahmung durch Kunſtpoeſie ein Widerſpruch iſt, der nur zweifelhafte Producte hervorbringen kann. Dieſer Satz findet nun ſeine Anwendung auf die ganze Gruppe von Erſcheinungen, die aus Virgil's Einfluß entſtanden ſind, und zwar in doppelter Stärke, da dieſe den Nachahmer nachahmen. Dieß lag freilich den ſtamm- und bildungsverwandten Italienern näher, als einem andern Volke. Was nun Dante betrifft, ſo ſchafft ſein gewaltiger Geiſt allerdings, wie es ſcheint, in der Gattung eine neue Form, die religiöſe. Wir behaupten aber, daß dieſe Form im Widerſpruche mit dem Weſen der Dicht-Art liegt. Eine weſentliche Geſtalt der Poeſie, deren innerſter Geiſt gediegene Objectivität iſt, verlangt, daß die reale Welt mit einfach menſchlichen Motiven der eigentliche Hauptkörper der Dichtung ſei, neben welchem das Mythiſche als eine naive Doppeltſetzung, ideale Spiegelung dieſer Motive ſich unbefangen in das Bild einer alſo ungebrochenen Welt einflechte; das Reale nimmt den feſten Grund und Boden ein, das Mythiſche lagert leicht darüber und ſteigt beliebig darauf herab. Bei Dante dagegen herrſcht ein Aufſteigen vom Realen zum Mythiſchen: die ganze Welt wird unter dem Standpunct einer Hinaufläuterung zur durchſichtigen, körperlos körperlichen, myſtiſchen Einheit mit dem Göttlichen als des höchſten Zieles angeſchaut, alles Sinnliche iſt nur ſymboliſcher Spiegel des Jenſeits und dadurch die Kraft des Daſeins negativ behandelt; das Jenſeits iſt die Wahrheit. Dieß iſt nun ein für allemal unepiſch, eine Spezialität des Mittelalters, während Homer auch dem Chriſten ewig wahr bleibt. Dante's Genius war groß genug, um eine Totalität zu ſchaffen, wie wir ſie für das Epos verlangen, er umfaßt ſein Weltalter, ja die ganze Welt und Geſchichte, aber vom

Digitized by Google

Standpuncte ſeines Weltalters, und dieſer Standpunct iſt kein geſunder, allgemein wahrer. Der urkräftige Geiſt konnte von ſolcher blos ſpezifiſchen Anſchauung nicht unterdrückt werden und dieſe Urkraft, wo ſie durchbricht, erſcheint allerdings als eine ächt epiſche. Dieß iſt in den real-geſchichtlichen Beſtandtheilen, in dem Bilde der wirklichen Welt, wie ſie als die gerichtete in das Jenſeits verſetzt iſt. Die Kämpfe der Parteien Italiens, die Thaten und Leiden der Männer ſtehen hier in Charakterfiguren ächt hiſtoriſchen, markigen Styls vor uns, wirklich ſtylvoll im beſten Sinne des Worts. Und der Zuſtand des Gerichtetſeins bringt allerdings, wie es Hegel treffend auffaßt (Aeſth. Th. 3, S. 409), noch einen beſondern plaſtiſchen Zug hinzu, ein Feſtgehalten- und Hingebanntſein durch das Geſetz der Ewigkeit, einen ehernen Charakter des Monumentalen. Dieß iſt der wahre, bleibende Inhalt, der Kern des Ganzen, nach Dante's Meinung nicht das Eigentliche, denn er ſtrebt dem myſtiſchen Ziele zu, aber eben da iſt er ganz epiſcher Dichter, wo er ſich deſſen nicht bewußt iſt. Es verhält ſich wie mit den hiſtoriſchen Charakterfiguren in der florentiniſchen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, die um irgend ein Mirakel gruppirt ſind, das den bezweckten Inhalt bildet, und doch mehr Werth haben, als dieſer, doch den Keim der geſchichtlichen Malerei darſtellen, die ihr Bett noch nicht finden kann (vergl. §. 722). Im Uebrigen ſteht die Dichtung trotz dem claſſiſchen Muſter auch in der Compoſition noch ganz unter dem ſcholaſtiſchen Formgefühle des Mittelalters: ſie iſt mit dem Cirkel gothiſch architektoniſch, bis in das Kleinſte hinein arithmetiſch, ſtatt poetiſch componirt und die herrſchende Dreigliederung ſchließlich auch myſtiſch ſymboliſch gemeint, ſie lagert in breiten ſcholaſtiſchen, mönchiſch ariſtoteliſchen Unterſuchungen, Unterſcheidungen ermüdende Maſſen doctrinellen Inhalts an, und da ihr die chriſtliche Mythologie nicht genügen kann, hilft ſie ſich mit der Allegorie, für welche ſie zum Theil auch den Apparat des claſſiſchen Mythus ausbeutet. Ueber dieſe vergl. §. 444; Dante's Allegorien bekommen ein gewiſſes Leben durch einen traumhaft myſtiſchen Hauch, der ſie umweht, aber ſie leiden nichtsdeſtoweniger an allen Schattenſeiten dieſer Zwittergeburt, die ebenſo dem barbariſchen, unreifen, als dem überreifen, verſchnörkelten Geſchmack angehört und dem Epos fremder iſt, als jeder andern Kunſtform, weil in ihm recht beſonders Alles einfach das ſein ſoll, was es iſt. Die vielen Commentare ſind eben ein Beweis der tiefen Unzulänglichkeit, denn die Poeſie ſoll ſich ſelbſt erklären.

a. Wir können über *Arioſto* und *Taſſo* kürzer weggehen. Hier iſt völlig freie, entbundene Kunſtpoeſie, wie ſie den Schluß des Mittelalters, den Anfang der modernen Zeit bezeichnet, und zwar nachahmende, vornehme, gelehrte Kunſtpoeſie angewandt auf Stoffe der romantiſchen Sage und Geſchichte, die einem phantaſtiſchen, unkritiſchen, naiven Be-

Digitized by Google

wußtſein angehören und volksthümlicher Natur ſind. Dante iſt ungleich gebundener in ſeinem Bewußtſein, wäre es nur an eine reale Weltanſchauung, ſo ſtünde Alles gut, und daß ächte Freiheit, epiſche Gleichheit des Gemüths mit dieſer Bindung vereinbar ſei, haben wir geſehen. Arioſt aber bewegt ſich ſchwebend in einer Freiheit des Spieles, in welcher die wahrhaft epiſche Einheit von Ernſt und milder Ironie völlig aufgelöst iſt. Mit dieſer Stimmung ergreift er den mährchenhaften Theil der Carls-Sage ohne jede Pietät für den Stoff und läßt ihn zu einem melodiſchen Bilder-Labyrinth aufquellen, das denſelben Genuß gewährt, wie das ſinnlich heitere Wiegen und Schaukeln italieniſcher Muſik. Die feſte Zeichnung, welche das Epos fordert, zerfließt in nie ruhendem Rinnen der Geſtalten, die fruchtbarſte Erfindung und die lebendigſte ſinnliche Vergegenwärtigung, ächt epiſche Kräfte, wirken nicht epiſch, weil kein Bild verweilt, und das Geſetz der retardirenden Unterbrechungen wird ironiſch zu ſolcher Neckerei der immer ſich verlierenden, immer wieder hervortauchenden Linie geſteigert, daß man ſich lächelnd trotz allem ſüdlichen Sinnenreize des Stoffs und Gewichte der vereinzelten ernſten Stellen im reinen Zuſtande ſtoffloſer Bewegungsluſt befindet: ein künſtleriſch entfaltetes, ausgedehntes Mährchen, wozu auch Ovid ein gutes Theil des Vorbilds gegeben, gewiß kein Epos. Daß das Erotiſche Haupt-Inhalt iſt, liegt in der Natur eines ſolchen Spiels. — Der ernſte Taſſo knüpft die romantiſchen Sagen an die große, welthiſtoriſche That der Kreuzzüge. Er folgt in dieſem Theile der Geſchichte; das ächte Epos aber ruht auf Sage, die den geſchichtlichen Stoff typiſch umgebildet, idealiſirt hat. Die Begeiſterung für den Inhalt iſt da, aber, da derſelbe ſich in Wahrheit ausgelebt hat, doch fühlbar angeſpannt und nach der andern Seite im Pathos für die glatte Formſchönheit verhauchend, ſo daß man mitten in ihrer Anerkennung von Kälte angeweht wird. Arioſt's behagliche Leichtigkeit iſt naturvoller, als dieſe claſſiſche Anſpannung. Er iſt immer bequem, ganz Italiener und in dieſem Sinne ganz naiv. Man fühlt nicht eine Abſicht, den Virgil zu erreichen, und ſein Gedicht kann weit eher als eine wahre Spezies angeſehen werden, wenn man ſie nur nicht als Epos, ſondern, wie wir ſie genannt, als epiſch entwickeltes Mährchen faßt. Taſſo iſt Nachahmer bis zur Copie einzelner Stellen Virgil's und anderer Claſſiker. Ueberhaupt jedoch entweicht bei dieſen Italienern durchgängig ein gutes Theil der innern Wärme in die rhythmiſche Form. Die Stanze iſt zu ſehr für ſich künſtlich ſchön, um nicht die Hälfte des Intereſſes zu Gunſten der formellen Seite zu abſorbiren, und ſpeziell für das Epos im Reimſyſtem ihrer Strophe zu lyriſch muſikaliſch. Die Terzine Dante's iſt epiſcher durch die Bindung, welche je die Mitte der vorhergehenden Strophe für die zwei äußern Zeilen der folgenden verwendet, aber offenbar auch zu künſtlich, zu ſchwer und dadurch eine weitere Urſache

Digitized by Google

deſ Dunkels. — Nur flüchtig erwähnen wir Camoens; der hiſtoriſche Inhalt der Luiſiaden hat energiſches Leben, Schwung des Nationalſtolzes, aber an die Stelle der organiſch idealiſirenden Sage und des ächten Mythus tritt die Ausbeutung des Olymps und ſeine Verbindung mit dem chriſtlichen, eine Caricatur des ächten epiſchen Weltbildes.

§. 879.

Die moderne Zeit hat an die Stelle des Epos, nachdem allerdings die Umwälzung der Poeſie mit neuen Verſuchen deſſelben, und zwar der religiöſen Gattung, eröffnet worden war, den Roman geſetzt. Dieſe Form beruht auf dem Geiſte der Erfahrung (vergl. §. 365 ff. 466 ff.) und ihr Schauplatz iſt die proſaiſche Weltordnung, in welcher ſie aber die Stellen aufſucht, die der idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben. Der Dichter iſt ſelbſtbewußter Erfinder und fingirt frei den Hauptinhalt, was jedoch die epiſche Naivetät nicht in jedem Sinn ausſchließt. 1. 2. 3.

1. Es kann nicht unſre Aufgabe ſein, ausführlich zu zeigen, wie durch die Epopöen Milton's und Klopſtock's nur unſere Behauptung beſtätigt wird, daß das eigentliche Epos der modernen Kunſtpoeſie zuwiderläuft und daß einem religiöſen überhaupt das Weſentliche der Dichtart abgeht; wir fügen zu dem früher Geſagten nur noch einige Bemerkungen. Was der Proteſtantismus von Mythen hat ſtehen laſſen, iſt zu arm und unſinnlich; ausgeſponnen, mit eigenen Erfindungen (namentlich aus dem Gebiete der Angelologie) vermehrt, wird es zur todtgebornen Maſchine. Der Begriff der Maſchinerie, durch die Franzoſen aufgebracht und namentlich von Voltaire in der Henriade froſtig allegoriſch zur Anwendung gebracht, zeigt ſchon im Namen die Verkehrtheit an, poetiſche Motive, die einſt lebendig waren, nach ihrem Tode erneuern zu wollen, denn der Name geſteht, daß ſie mechaniſch werden. Die innere Unwahrheit wird zur poetiſchen Leere und Kälte. Der reife Geiſt der Selbſtbeſtimmung in der modernen Zeit ſetzt den Schein jenſeitiger, tranſcendenter Verhandlungen über das Loos des Menſchen zu einer hohlen Illuſion herab. Wir haben bei Dante geſagt, das religiöſe Epos ſei aufſteigend ſtatt niederſteigend; Klopſtock beſingt zwar den Menſchgewordenen Gottesſohn, aber nur um ihn und in ihm die Menſchheit durch ſeinen Leidensweg und Tod zum Himmel zurückzuführen. Tranſcendent iſt der Gang, tranſcendent die Hauptperſon: ein Gottesſohn kann nicht Held eines Epos ſein, weil er nicht fehlen, nicht für Fehl menſchlich leiden kann. Daß Klopſtock überdieß eine ganz anſchauungsloſe, weſentlich auf die Empfindung geſtellte, muſikaliſch und lyriſch geſtimmte Natur war, verfolgen wir hier nicht weiter; hätte er auch die Partieen ſeines Stoffs,

welche Handlung, Fülle, Bild darboten, beſſer benützt und ausgebildet, ſo wäre nur ein ſich widerſprechendes Ganzes entſtanden. Milton's und Klopſtock's Epen ſind und bleiben im hiſtoriſchen Zuſammenhange der Literatur höchſt merkwürdig, indem der Drang, das neu aufgegangene unendliche Empfindungsleben in erhabener Geſtalt auszuſprechen, und der neue Sinn der Objectivität, der Zeichnung (dieſer freilich bei Milton kräftiger, als bei Klopſtock), der in der beſchreibenden Poeſie vorher auf falſchem Wege begriffen war, in der Nachbildung Homer's ſich Luft machte, aber wir halten uns bei dieſer Seite nicht auf, denn wir ſchreiben hier keine Geſchichte der Poeſie. Ebendaher befaſſen wir uns auch nicht mit den neueren Verſuchen, Heldengedichte auf geſchichtlichen Stoff zu gründen, nicht mit Klopſtock's und Schiller's Entwürfen, die aus begreiflichen Gründen nicht zur Ausführung kamen, nicht mit dem Späteren, Pyrker u. ſ. w., nicht mit den neueſten kürzeren Dichtungen, die abermals dieſe Form wiederzubeleben verſuchten. Günſtiger ſteht es mit Wieland's Oberon; er will kein Epos ſein, ſondern ein entwickeltes Mährchen im Geiſt Arioſto's, und ſchließt doch einen ſchönen ſittlichen Kern in die bunte Schaale; da aber das Mährchenhafte doch für ſolchen größern Zuſammenhang keinen hinreichenden Boden mehr hat, konnte er der Nation kein bleibendes Intereſſe abgewinnen.

2. Der §. weist dem Romane ſeine eigentliche Zeit ganz in der modernen Literatur an; dabei iſt natürlich nur allgemein der Eintritt dieſer Kunſtform in ihre wahre Geltung in's Auge gefaßt; wenn wir hiſtoriſch verführen, müßten wir das Verhältniß derſelben zu den Rittergedichten nachweiſen: den poſitiven Urſprung aus denſelben in der proſaiſchen Auflöſung ihrer Form zu Volksbüchern, den negativen in der ironiſchen Auflöſung ihres Inhalts durch Cervantes. Dieß iſt nicht unſere Aufgabe, wir berühren aber jenen Urſprung nachher im innern Zuſammenhang, beſprechen die letztere Erſcheinung da, wo der Unterſchied des Ernſten und Komiſchen einzuführen iſt, und beſchränken uns hier auf das Allgemeine und Prinzipielle. Durch die Darſtellung der Weltalter der Phantaſie iſt aber bereits Alles ſo vorbereitet, daß es nur kurzer Zurückverweiſung bedarf. Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, iſt die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, alſo die ſchlechthin nicht mehr mythiſche, die wunderloſe Welt. Gleichzeitig mit dem Wachsthum dieſer Anſchauung hat die Menſchheit auch die proſaiſche Einrichtung der Dinge in die Welt eingeführt: die Löſung der Staatsthätigkeiten von der unmittelbaren Individualität, die Amtsnormen, denen der Einzelne nur pflichtmäßig dient, die Theilung der Arbeit zugleich mit ihrer ungemeinen Vervielfältigung, wodurch der Umfang phyſiſcher Uebungen aus der lebendigen Vereinigung mit ſittlichen Tugenden, die im Heroen lebte, ſich ſcheidet, die Erkältung der Umgangsformen, den allgemeinen Zug zur Mechaniſirung der techniſchen Producte, des Schmucks u. ſ. w., die Raf-

Digitized by Google

finirung der Genüſſe. Hegel bezeichnet nun mit einfach richtiger Beſtimmung das Weſen des Romans, wenn er (Aeſth. Th. 3, S. 395) ſagt, er erringe der Poeſie auf dieſem Boden der Proſa ihr verlorenes Recht wieder. Es kann dieß auf verſchiedenen Wegen geſchehen. Der erſte iſt der, daß die Handlung in Zeiten zurückverlegt wird, wo die Proſa noch nicht oder nur wenig Meiſterinn der Zuſtände war; allein dieß iſt nur ſcheinbar die einfachſte Auskunft, denn das Wiſſen um die unerbittliche Natur der Realität iſt jedenfalls im Dichter und theilt ſich dem Gedichte mit; wo nun eine ganze Dicht-Art einmal auf dieß Wiſſen geſtellt iſt, ſucht ſie ihrem Weſen gemäß der Poetiſche gerade in einem Kampfe der innern Lebendigkeit des Menſchen mit der Härte der Bedingungen des Daſeins, und Zuſtände, die noch ſo flüſſig ſind, daß ſie einer ſchönen Regung des Lebens keine Hinderniſſe entgegenbringen, entbehren daher für den Roman ebenſo des Salzes, wie die plaſtiſche Schönheit der antiken Culturformen für den Maler. Ein zweites Mittel iſt die Aufſuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Proſa, ſei es der Zeit nach (Revolutionszuſtände u. ſ. w.), ſei es dem Unterſchiede der Stände, Lebensſtellungen nach (Adel, herumziehende Künſtler, Zigeuner, Räuber u. dergl.). Dieß iſt eine ſehr natürliche Richtung des Romans und wir kommen darauf zurück. Ein dritter, mit den beiden genannten begreiflich im innigſten Zuſammenhang ſtehender Weg iſt die Reſervirung gewiſſer offener Stellen, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite des Wirklichen das Gegengewicht hält. Der bedeutendere Geiſt wird dieſe Blitze der Idealität aus tiefen Abgründen des Seelenlebens aufſteigen laſſen, wie Göthe in den Partieen von Mignon, die wie ein Vulkan aus den Flächen ſeines W. Meiſter hervorſprühen; ſolche pſychiſch myſtiſche Motive ſind eine Art von Surrogat für den verlorenen Mythus, und wahrlich ein beſſeres, als jene abſurde Oberleitung der geheimnißvollen Männer des Thurmes im W. Meiſter. Es verſteht ſich übrigens, daß wir hiemit keine Tollheiten moderner Romantik rechtfertigen wollen. Der gewöhnliche Weg aber beſteht einfach in der Erfindung auffallender, überraſchender Begebenheiten. Hier iſt es nun allerdings ganz in der Ordnung, daß im Roman der Zufall als Rächer des lebendigen Menſchen an der Proſa der Zuſtände eine beſonders ſtarke Rolle ſpielt, allein von dieſer Seite liegt eine Schwäche nahe, die mit den Anfängen des Romans zuſammenhängt. Er iſt, wie oben berührt, aus den Ritterbüchern entſtanden, die aus dem romantiſchen Epos hervorgegangen waren, aus einem phantaſtiſchen Weltbilde, wo dem Ritter verfolgte Jungfrauen, Rieſen, Zwerge, Feeen auf Weg und Steg begegneten und wo ihm Errettungen, Siege, Thaten überſchwenglicher Tapferkeit ein Kinderſpiel waren. Das eigentliche Wunder, das abſolut Unmögliche des romantiſchen Glaubens, verſchwand mit der Zeit, die unwahre Leichtigkeit und Häufigkeit

Digitized by Google

des an ſich Möglichen, aber Seltenen und Unwahrſcheinlichen blieb, und der Roman, ſofern er ſich auf dieſe Richtung wirft, hat daher den Begriff des *Romanhaften* begründet, d. h. eines Weltbildes, wo in jedem Momente der Zufall Unterbrechungen des gewöhnlichen Gangs der Dinge bereit hält, die der Eitelkeit des Herzens, den Wünſchen der Phantaſie entgegenkommen, wie die Vorſtellung, als dürfe man nur in den nächſten beſten Poſtwagen ſitzen, um eine verkappte Prinzeſſin darin zu finden, die man dann von einem Schock Räuber befreit, u. dergl. Dieß Abentheuerliche lag allerdings ſchon in den griechiſchen Anfängen des Romans, auf die wir, als auf verlorene Vorpoſten, nicht weiter eingehen können. Gewöhnt ſich der Leſer, die Welt ſo aufzufaſſen, ſo wird ihm alsgemach das Hirn verbrannt und da er ſich in die Rolle der Helden denkt, in die ſich Alles verliebt, wie ſie nur die Schnalle einer Thüre aufdrücken, ſo verliert er die Einfachheit des Unbewußten und ſieht ſich ſtets im Spiegel. Wir haben hier ſchon eine Seite, die dem Roman etwas Bedenkliches gibt und ihn aus dem Gebiete der Aeſthetik unter das Tribunal der Pädagogik zu ziehen droht; wir reden wohl zunächſt von dem ſchlechten Roman, allein auch der gute ſtreift unwillkürlich an dieſe Nährung eines abentheuerlichen, ſelbſtbewußt eiteln Weltbildes. Endlich iſt derjenige Weg der Herausarbeitung des Idealen aus der Proſa zu nennen, der eigentlich mit allen andern ſich vereinigt, aber ebenſoſehr, wie wir ſehen werden, auch eine beſondere Richtung begründet: der Roman ſucht die poetiſche Lebendigkeit da, wohin ſie ſich bei wachſender Vertrocknung des öffentlichen geflüchtet hat: im engeren Kreiſe, der Familie, dem Privatleben, in der Individualität, im Innern (vergl. §. 375). Es folgt aus dem Obigen, daß hier, im Conflicte dieſer innern Lebendigkeit mit der Härte der äußern Welt, das eigentliche Thema des Romans liegt. Wir werden dieß im Folgenden wieder auffaſſen.

a. Der Romandichter mag einen gegebenen Stoff aus der Wirklichkeit behandeln, dieß wird hier wie überall das Beſſere, das Naturgemäße ſein. Allein er kann Nebenhandlungen, ja die Haupthandlung frei erfinden, gänzlich umbilden, wogegen der epiſche Dichter an die Umbildung, welche ein Stoff durch die feſtſtehende Sage erfahren hat, gebunden und nur in der Durchführung, Entwicklung, Vergegenwärtigung frei iſt. Der Romandichter iſt alſo weit mehr freier Erfinder und ſchon in dieſer Beziehung reiner Kunſtpoet. Es iſt nun aber auf den in §. 865 aufgeſtellten Satz zurückzuverweiſen: „der Dichter weiß *oder behauptet* ſein Product nicht als ſolches." Die epiſche Objectivität fordert, daß auch der frei ſchaltende Romandichter ſich ſtelle, als thue er nichts dazu, als mache ſich die Fabel von ſelbſt oder zwinge ihn, weil ſie einmal thatſächlich ſei, ſo und nicht anders zu erzählen. Es iſt dieß eine ſtillſchweigende Convention zwiſchen ihm und dem Leſer. Dadurch tritt ein neuer, beſonderer Zug von Ironie zu derjenigen,

Digitized by Google

die im weiteren Sinne des Worts dem epiſchen Dichter überhaupt eigen iſt (vergl. §. 869). Mit dieſem ſelbſtbewußten Verhalten iſt nun zwar die volle Naivetät allerdings nicht verträglich, die das Element des ächten Epos bildet; allein von der Fabel iſt das Bild der Dinge zu unterſcheiden, die Darſtellung des ganzen Weltzuſtands, der Sitte, der Verhältniſſe, die Vergegenwärtigung der Hauptfiguren im Gange der Handlung: hierin iſt der Romandichter im guten Sinne des Wortes gebunden wie der Dichter des Epos und muß denſelben objectiven, kindlichen Sinn bewahren und zeigen. Die geſchärftere Ironie im Verhalten des Romandichters erſcheint in dieſem Zuſammenhang wieder milder und nicht zu weit abliegend von der epiſchen Objectivität; wir haben in §. 865, Anm. bereits jene Uebertragung beleuchtet, vermöge welcher hinter der Fiction des Glaubens an die thatſächliche Nöthigung des Fabel-Inhalts die Wahrheit der Unterwerfung des Geiſtes unter die allgemeinen Geſetze und Bedingungen des Weltlaufs ſich verbirgt.

§. 880.

Die epiſche Forderung der Totalität bleibt ſtehen, doch nur in Beziehung 1.
auf die Culturzuſtände, der Roman trägt in weit engerem Sinne den Charakter
des Sittenbildlichen, als das Epos; der Held iſt nicht handelnd, er macht auf
dem Schauplatze der Erfahrung ſeinen Bildungsgang, worin die Liebe ein Haupt-
motiv iſt und Conflicte der Seele und des Geiſtes an die Stelle der That
treten. Die Auffaſſung iſt daher ungleich mehr, als dort, auf das Innere ge-
richtet, der Styl aber geht noch weit enger in das Einzelne und iſt weſentlich
der ausgebildet *charakteriſtiſche, individualiſirende*. So bildet der 2.
Roman einen vollen Stylgegenſatz gegen das Epos; er iſt aber ein mangel-
haftes Gefäß für den Geiſt der modernen Dichtung, er ſteht, wie ſchon ſeine
proſaiſche *Sprachform* zu erkennen gibt, bedenklich an der Grenze des ſinnlich
oder geiſtig Stoffartigen und dieſe innere Unſicherheit gibt ſich namentlich durch
die Art der Spannung und die Schwierigkeit des Schluſſes zu erkennen.

1. Der Roman hat nicht eine große National-Unternehmung zum Inhalt, welche ein Weltbild im hohen geſchichtlichen Sinne gäbe; umfaſſend ſoll er nur ſein in Beziehung auf das Zuſtändliche, rein Menſchliche, indem er von ſeinem Punct aus Sitten, Geſellſchaft, Culturformen einer ganzen Zeit und darin das Allgemeine des menſchlichen Lebens darſtellt. Der hiſtoriſche Roman begründet keinen Einwand gegen dieſe Beſchränkung der vorliegenden Kunſtform auf die vom Schauplatze der großen Thaten abliegende Seite der Wirklichkeit; es wird ſich zeigen, daß in ihm das Gebiet der politiſchen Handlung nur den Hintergrund bildet. In dieſen Grenzen

Digitized by Google

ſoll der Roman ein deſto reicheres Gemälde entwerfen, denn dem Geiſte der Erfahrung ſteht Alles im Zuſammenhang, ſein Weltbild iſt ein gefülltes, kennt keine Lücken. Er iſt naturgemäß polymythiſch und wie Ariſtoteles von der zweiten, „ethiſchen“ Gattung des Epos ſagt, in der Compoſition verwickelt. Wir haben in dieſer das entfernte Vorbild des Romans erkannt (§. 874), ſie als ſittenbildlich im engeren Sinne bezeichnet und vom Romane gilt dieß natürlich noch mehr. Der Romanheld nun heißt wirklich nur in ironiſchem Sinne ſo, da er nicht eigentlich handelt, ſondern weſentlich der mehr unſelbſtändige, nur verarbeitende Mittelpunct iſt, in welchem die Bedingungen des Weltlebens, die leitenden Mächte der Culturſumme einer Zeit, die Maximen der Geſellſchaft, die Wirkungen der Verhältniſſe zuſammenlaufen. Er macht durch dieſen Lebens-Complex ſeinen Bildungsgang, er durchläuft die Schule der Erfahrung. Hier tritt nun die große Bedeutung der Liebe ein. Die ganze moderne Welt erkennt in ihr ein Hauptmoment in der Ergänzung und Reifung der Perſönlichkeit. Das Ziel des Romanhelden iſt ſchließlich immer die Humanität, irgendwie gilt von jedem, was Schiller vom Wilh. Meiſter ſagt: er trete von einem leeren und unbeſtimmten Ideal in ein beſtimmtes, thätiges Leben, aber ohne die idealiſirende Kraft dabei einzubüßen; er wird vom Leben realiſtiſch erzogen, er ſoll reif werden, zu wirken (— im Unterſchiede vom Handeln —), aber zu wirken als ein ganzer, voller, ausgerundeter Menſch, als eine Perſönlichkeit. In dieſer Erziehung iſt denn die Liebe, da wir das rein Menſchliche, Ideale im Weibe ſymboliſch anſchauen, ein weſentliches Moment und zugleich Surrogat für die verlorene Poeſie der heroiſch-epiſchen Weltanſchauung; die tiefſten Metamorphoſen der Perſönlichkeit, ſo haben wir ſchon zu §. 877, ₁. geſagt, knüpfen ſich an eine Leidenſchaft, die auf ſinnlicher Grundlage den ganzen Menſchen ergreift, alle ſeine geiſtigen Kräfte in Bewegung ſetzt, an ihre Wechſel, Freuden, Leiden; ſie wird ſo zu dem Bande, an welchem der innere Bildungsgang des Menſchen, obgleich er ſeinem höheren Inhalte nach weit darüber hinausliegt, ſeinen Verlauf nimmt. Dieß führt zurück zu dem Wege der Gewinnung des Poetiſchen inmitten der Proſa, den wir im vorh. §. zuletzt aufgeführt haben: die Geheimniſſe des Seelenlebens ſind die Stelle, wohin das Ideale ſich geflüchtet hat, nachdem das Reale proſaiſch geworden iſt. Die Kämpfe des Geiſtes, des Gewiſſens, die tiefen Kriſen der Ueberzeugung, der Weltanſchauung, die das bedeutende Individuum durchläuft, vereinigt mit den Kämpfen des Gefühlslebens: dieß ſind die Conflicte, dieß die Schlachten des Romans. Doch natürlich ſind dieß nicht blos innere Conflicte, ſie erwachſen aus der Erfahrung und der Grundconflict iſt immer der des erfahrungsloſen Herzens, das mit ſeinen Idealen in die Welt tritt, des Jünglings, der die unerbittliche Natur der Wirklichkeit als einer Geſammtſumme von Bedingungen,

Digitized by Google

die, von unendlich vielen Individuen in Wechſel-Ergänzung erarbeitet, über jedem einzelnen Individuum ſtehen, gründlich durchkoſten muß, um Mann zu werden. Das Hauptgewicht fällt aber natürlich ſtets auf das innere Leben und wenn demnach der Roman im Unterſchiede vom Epos immer vor Allem Seelengemälde iſt, ſo wird dadurch das epiſche Geſetz, daß der Dichter uns überall nach außen, in die Erſcheinung führen ſoll, in ſeiner Geltung zwar beſchränkt, aber keineswegs aufgehoben; ja das Licht des tieferen Reflexes im Seelenleben macht die Außendinge nur um ſo bedeutſamer, beleuchtet die ganze Erſcheinungswelt, namentlich auch die äußere Natur, um ſo gründlicher, dringt heimlicher in die feinſten Falten. Hier ſtehen wir nun am Hauptpuncte. Eine Welt von Zügen, die das plaſtiſch ideale Geſetz des Epos ausſcheidet, nimmt das maleriſch ſpezialiſirende des Romans wie mit mikroſkopiſchem Blick auf, weil jene Idealität der Zuſtände, welche dieß nicht ertragen könnte, vorneherein gar nicht vorhanden iſt, weil hier die Idealität vielmehr aus der Proſa der harten Naturwahrheit eben durch die Rückführung auf ein vertieftes inneres Leben hergeſtellt wird.

•. Man hat den Roman ein verwildertes Epos, eine Zwittergattung genannt. Wir halten zunächſt unſern in §. 872 an die Spitze geſtellten Satz feſt, daß er eine wahrere Erſcheinung iſt, als alle Heldengedichte nach Homer, die der Kunſtpoeſie entſproſſen ſind; denn er will gar kein Epos ſein, ſondern ſtellt ſich dieſem als Product einer ganz andern Stylrichtung auf klar getrenntem Gipfel gegenüber. Aber dieſer Gipfel iſt viel niedriger, als der, worauf das Epos ſeine Stelle hat. Warum? Weil der Styl, der das Recht des tieferen Griffes in die härteren Bedingungen und Züge der Wirklichkeit aus der vertieften Innerlichkeit der Weltauffaſſung ſchöpft, ſeine wahre Heimath in einer andern Dicht-Art haben muß, in derjenigen nämlich, welche die Welt als eine von innen, aus dem Willen beſtimmte darſtellt, alſo der dramatiſchen. Er iſt kein Epos mehr und doch kein Drama, er mag in dieſem Sinn eine Zwittergattung heißen; ein verwildertes Epos aber kann man ihn nicht nennen, denn er hat die Trümmer des Epos, aus denen er allerdings entſtanden iſt, in etwas ſpezifiſch Anderes verwandelt. Dagegen drängen ſich ſchwere Bedenken auf, wenn man ſeine Stellung ganz allgemein vom Standpuncte der reinen, ſelbſtändigen Kunſtſchönheit betrachtet: hier bricht über eine kaum merkliche Schwelle der Charakter des Zwitterhaften in anderer, weiterer Bedeutung herein: der Roman hat zu viel Proſa des Lebens zugeſtanden, um einen ſichern Halt für ihre Idealiſirung zu haben; daher ſchwankt er ſo leicht nach zwei Extremen hin aus dem Gebiete des rein Aeſthetiſchen weg: er wirkt ſinnlich ſtoffartig, ſei es in der gemeinen Bedeutung des Worts oder überhaupt im Sinne pathologiſcher Aufregung, und ſinkt zur breiten, leichten oder wilden Unterhaltungsliteratur herunter; oder er wirkt didaktiſch, tendenziös, nimmt jeden Streit

Digitized by Google

der moraliſchen, ſocialen, politiſchen, religiöſen Theorieen und Ideen unter dem unruhigen Standpuncte des Sollens auf und vergißt nun abermals, daß das wahrhaft Schöne zwecklos iſt. Die Literatur hat Romane erlebt, deren Zweck war, vor der Onanie zu warnen. Das Intereſſe am Individuum und ſeinen Schickſalen, namentlich in der Liebe, bringt ferner eine zu ſtoffartige Spannung der Neugierde mit ſich, wie wir dieß ſchon früher berührt haben. — Die innern Mängel kommen aber vorzüglich am Schluſſe zum Vorſchein, denn dieſer iſt unvermeidlich hinkend. Die Frage iſt nämlich einfach: was ſoll der Held am Ende werden? Zum politiſchen Heroen erzieht ihn der Roman nicht, unſere Aemter ſind eine zu proſaiſche Form, um das Schiff, das unterwegs mit ſo vielen Bildungsſchätzen ausgeſtattet worden iſt, in dieſem Hafen landen zu laſſen. Es bleiben Thätigkeiten ohne beſtimmte Form übrig, die aber ſämmtlich etwas Precäres haben. Wilh. Meiſter wird Landwirth und iſt dabei zugleich als wirkend in mancherlei Formen des Humanen und Schönen vorzuſtellen, allein der Dichter ſetzt doch einen gar zu fühlbaren Reſt, wenn er, nachdem ſo viele Anſtalten gehäuft waren, einen Menſchen zu erziehen, uns ein ſo unbeſtimmtes Bild der Thätigkeit des reifen Mannes auf der untergeordneten, wenn auch ehrenwerthen Grundlage der bloßen Nützlichkeit gibt. Künſtlerleben iſt zu ideal, die Kunſt thut nicht gut, die Kunſt zum Objecte zu nehmen; geſchieht es aber doch, ſo erſcheint das Continuirliche einer beſtimmten Thätigkeit, deren ideale Innenſeite das Dichterwort doch nicht ſchildern kann, eben auch proſaiſch. Dem Romane fehlt der Schluß durch die That, ebendaher hat er keinen rechten Schluß. Er hat die Stetigkeit des Proſaiſchen vorneherein anerkannt, muß wieder in ſie münden und verläuft ſich daher ohne feſten Endpunct. Ein Hauptmoment des Roman-Schluſſes iſt die Beruhigung der Liebe in der Ehe. Hier verhält es ſich nicht anders. Die Ehe iſt eigentlich mehr, als die Liebe, aber in ihrer Stetigkeit nicht darzuſtellen, in ihrer Erſcheinung proſaiſch und ſo läuft auch dieſe Seite der gewonnenen Idealität in zugeſtandene Proſa aus. Dieſen Charakter, die Proſa nicht gründlich brechen zu können, geſteht nun der Roman auch dadurch zu, daß er in gebundener Sprache ganz undenkbar iſt und mit bloßem entferntem Anklang des Rhythmiſchen ſich begnügen muß. Allein die Sprachform wird auch zum rückwirkenden Motive, dießmal im ſchädlichen Sinne, und ſteigert die Verſuchung, die an ſich ſchon in der Dicht-Art liegt, ſtoffartige Maſſen von Hiſtoriſchem, Gelehrtem aller Art, unverarbeiteter Weisheit, Tendenziöſem, Erbaulichem u. ſ. w. in das geduldige Gefäß zu ſchütten.

§. 881.

1. **Nach Stoffgebieten eingetheilt nimmt der Roman vorherrſchend das Privatleben zu ſeinem Schauplatz und ſucht hier das Poetiſche entweder in**

Digitized by Google

der ariſtokratiſchen Geſellſchaft, ſei es im engeren, ſei es, um die Erwerbung ſchöner Humanität in den bevorzugten Kreiſen darzuſtellen, im weiteren Sinne des Worts, oder, und zwar in ſtets erneuter Oppoſition gegen dieſe Form, im Volke, oder im gebildeten Bürgerſtande, vorzüglich in ſeinem Familienleben, und dieſe Gattung nimmt die breiteſte Stelle ein. Ueber dieſe •. Sphären erhebt ſich unvollkommen der hiſtoriſche Roman in das politiſche Gebiet und der ſociale zu den großen Fragen über das Wohl der Geſellſchaft.

•. Es folgt aus allem Geſagten, daß der Roman „vorherrſchend“ d. h. nicht nur meiſt, ſondern wie ſich zeigen wird, auch wo er das Oeffentliche ergreift, wenigſtens mit ſeinem ganzen Vordergrunde ſtets im Privatleben ſpielt. Natürlich aber ergriff er zuerſt deſſen glänzendſte, am Oeffentlichen unmittelbar liegende, durch ſeine Glorie beſchienene Seite, das Hofleben. Der ältere ariſtokratiſche Roman, im ſiebenzehnten Jahrhundert, hauptſächlich nach Calprenede und Mad. de Scüdery, ausgebildet, war nur ſcheinbar ein hiſtoriſcher, ein „Heldenroman.“ Es war in den Herkules, Herkuliskus, Aramena, Octavia, Arminius von Buchholz, Herzog Anton Ulrich von Braunſchweig, Lohenſtein bis zu Ziegler's aſiatiſcher Baniſe um einen „Hofſpiegel“ und nur im Sinne aufgeklebter Gelehrſamkeit um einen „Weltſpiegel“ zu thun; hinter den hiſtoriſchen Helden ſtacken Hofleute der Zeit. Dieß war der nächſte Ableger der an die Rittergedichte ſich anſchließenden Amadis-Romane; das Ariſtokratiſche war zunächſt hiſtoriſch motivirt als Reminiſcenz, Nachwirkung der Romantik, die Dichter ſelbſt waren Adeliche. Dabei lag als inneres Motiv der Inſtinct zu Grunde, etwas der erhabenen Thätigkeit der Heroen im urſprünglichen Epos Aehnliches als Stoff zu ergreifen, und man ſuchte dieß Aequivalent in der feinſten Bildung und freieſten Lebensbewegung, wie ſie den bevorzugteſten Ständen ſich öffnet. Der ariſtokratiſche Roman iſt ein verſpäteter Verſuch dieſer Dicht-Art, auf der Linie des Epos zu bleiben; das Heroiſche ſoll als Vornehmes conſervirt erſcheinen. Die geiſtigere, moderne Wendung iſt nun die, daß das Vornehme nicht in die feinſte, ſondern in die reinſte Bildung, in die Blüthe der Humanität geſetzt wird, aber doch ſo, daß die Erwerbung derſelben an bevorzugten, der Enge und Sorge des Lebens enthobenen Stand als an ihre Bedingung geknüpft bleibt. Göthe hat dieſe Verſchmelzung des Bildungsbegriffs mit dem Adelsbegriffe im Wilh. Meiſter zwar durch das Aufſteigen eines Bürgerlichen in die vornehmen Kreiſe, durch Geltendmachung der Kunſt als eines geiſtigen Adels, die jedoch im Schauſpielerſtand auch ihre ganze Sterblichkeit enthüllt, durch die Mißheirathen am Schluß ironiſirt, aber darum keineswegs aufgehoben, ſondern doch in Ton und Inhalt recht ſanctionirt. Dieſes Kunſtwerk kann im engeren Sinne des Worts ein Humanitäts-Roman genannt werden. Die ganze Dicht-Art hat, wie wir

Digitized by Google

geſehen, die Idee des Heranreifens zur reinen Menſchlichkeit zum Inhalt, das eigentliche Handeln iſt nicht ihre Sphäre. Damit iſt aber natürlich nicht geſagt, daß nicht der Kern der menſchlichen Vollendung der Perſönlichkeit in das Ethiſche, die Charakterbildung, und zwar allerdings auch in Beziehung auf das nationale, politiſche Leben zu legen ſei, nur daß es bei der Beziehung bleibt und nicht die That ſelbſt, höchſtens eine Ausſicht auf ſtetiges Wirken in die Fabel eintritt. Göthe's Roman faßt aber im Sinne ſeiner Zeit das Humanitätsleben als ein Syſtem idealen Selbſtgenuſſes, worin das eigentlich Active und das Intereſſe für die großen Gegenſtände deſſelben fehlt; die Schlußwendung zu der Idee nützlicher Thätigkeit und der Begriff der Reſignation vermag dieſe Grundlage nicht zu verändern, fällt vielmehr ſelbſt wieder unter die von ihr ausgehende Beleuchtung. Es iſt dieß ein Mangel an männlichem Marke, der aber in unſerem Zuſammenhang als natürlicher Mangel der Spezies zur Sprache kommt. Es verhält ſich ebenſo mit dem Künſtler-Romane, zu welchem der W. Meiſter neigt, und den wir zum ariſtokratiſchen zählen dürfen. Der allgemeine Grund, der gegen die Wahl ſolcher Stoffe aus dem Gebiet idealer Beſchäftigung entſcheidet, iſt mehrfach und noch ſo eben von uns ausgeſprochen; in dieſer Rückbiegung der Kunſt auf ſich ſelbſt verräth ſich ganz die bedenkliche Scheue der neueren Zeit vor dem herben Roh-Stoffe des realen Lebens. Wir wollen jedoch damit nicht ſchroff abſprechen; Künſtler, mehr noch Dichter, Schauſpieler können erſchütternde Schickſale erleben, die hinreichenden Stoff für den Mittelpunct einer Roman-Fabel liefern, ſo daß man das Mißliche einer Beſchäftigung, welche dem Epiker zu wenig Realität darbietet, weniger fühlen mag; je ernſter aber ein ſolcher Lebensgang erſcheint, je ergreifender die Kämpfe einer künſtleriſch idealen Natur mit der Welt, deſto beſtimmter tritt ein ſolcher Roman aus der ariſtokratiſchen, fein epicureiſchen Sphäre heraus und in die Gattung des bürgerlichen Romans hinüber. Innerhalb der Sphäre, in der wir ſtehen, ja der Behandlung nach in aller Roman-Literatur iſt Göthe's Roman ein Werk faſt unvergleichlicher Vollkommenheit. Die breiten und vollen Maſſen des Inhalts, getränkt mit Lebensweisheit, erklingen unter der Hand des Künſtlers wie in höheren Rhythmen, das Stoffartige iſt rein getilgt und mit ächter Milde, feinem epiſchem Lächeln ſchwebt objectiv der ruhige Geiſt über der harmoniſch geordneten weiten Welt. — Es war zunächſt die innere Unwahrheit des ariſtokratiſchen Romans in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, was den Gegenſatz herausforderte. Dieſe Unwahrheit lag in der kindiſchen Häufung des Unwahrſcheinlichen, den unglaublichen Thaten der galanten Tapferkeit, den unendlichen abentheuerlichen Zufällen, die derſelbe aus der Ritter-Romantik mit herüberbrachte, ebenſo aber in dem falſchen Welt- und Sittenbild überhaupt, der Unnatur des Umgangtons, dem Hohn auf alle Wahrheit der Erfahrung,

Digitized by Google

auf welche doch die ganze Dicht-Art, realiſtiſch in ihrem innerſten Weſen, gegründet iſt. Der Volksroman, der Ableger des Sancho Panſa, begleitet wirklich den ariſtokratiſchen Roman, wie dieſer den Don Quixote, von den ſpaniſchen Schelmen- und Räuber-Romanen bis heute, wo er ſich in den Dorfgeſchichten eine neue Geſtalt gegeben. Räuber, Abentheurer aller Art, wandernde Muſikanten, Studenten, Handwerksburſche, Bediente, arme Findlinge, die ſchließlich emporkommen, endlich Bauern: wir dürfen dieß ganze Perſonal im Volksromane zuſammenfaſſen, der uns die Welt kennen lehrt, wie ſie iſt, wie ſie mit rauhem Stoße den jungen Lehrling enttäuſcht und ihm das Schulgeld grob und hart abfordert. Der Styl geht um ſo viel naturaliſtiſcher in dieſe Gröbe des Lebens, als der Geiſt der Wirklichkeit die ganze Grundlage bildet. Er iſt in den früheſten Erſcheinungen noch ein Stück ächten Volkstons, namentlich in dem trefflichen Simpliciſſimus, auch in den „wahrhaftigen Geſichten Philander's von Sittewald,“ die zwar didaktiſch ſind, aber ſo viel ächt Epiſches enthalten: Werken, durch welche der Geiſt der Enttäuſchung und Erfahrung, der Erkenntniß der Argheit und „Hypokriſie“ der Welt, der über das ſechszehnte und ſiebenzehnte Jahrhundert kam, mit ſo ſcharfer Schneide geht. Wir können auch die Robinſonaden nach der einen Seite in unſern Zuſammenhang ziehen, als Ausdruck einer Stimmung, welche die überſatte und üppige Cultur erfriſchen wollte, indem ſie ihr zeigte, wie ſchwer und intereſſant ihre Anfänge ſind: ſie ſollte wieder Natur-Reiz erhalten durch das Bild eines Schiffbrüchigen, der von allen ihren Vortheilen getrennt iſt und von vorn beginnen muß. Dieſe Claſſe ſteht aber zugleich in einem größern, bedeutenderen Zuſammenhang und weist merkwürdig auf die Ideen-Strömung hin, die mit Rouſſeau ihren ſtärkeren Lauf anhob; ſie verkündigt einfache, naturgemäße, freie Staats- und Geſellſchafts-Bildung. — Die Dorfgeſchichten der neueren Zeit gehören ihrem beſchränkten Umfange nach eigentlich in die Geſchichte der Idylle und ſind bei der modernen Form derſelben noch einmal aufzunehmen; doch iſt nicht zu überſehen, daß dieſe ſelbſt an dem hier vorliegenden Gegenſatze Theil hat, indem das falſche Bild des Idylliſchen in der bekannten Form des Schäferweſens von der höfiſch ariſtokratiſchen Dichtung ausgeht, das denn auch im eigentlichen Romane dieſes Geſchmacks einen ſtarken Einſchlag bildet. Die Dorfgeſchichte gibt dagegen wahre Landleute, enthüllt die Härten, die Uebel des Bauernlebens, hält es nicht ſchlechthin abgeſchloſſen von der verderblichen Berührung mit der raffinirten Cultur, und doch rettet ſie zugleich die Einfalt, die Schönheit des Heimlichen und Beſchränkten. So gehört ſie in den Zug der Oppoſition gegen die ariſtokratiſche Romanliteratur. — Der bürgerliche Roman dagegen iſt die eigentlich normale Spezies. Er vereinigt das Wahre des ariſtokratiſchen und des Volksromans, denn er führt uns in die mittlere Schichte der Ge-

ſellſchaft, welche mit dem Schatze der tüchtigen Volksnatur die Güter der Humanität, mit der Wahrheit des Lebens den ſchönen Schein, das vertiefte und bereicherte Seelenleben der Bildung zuſammenfaßt. Der Heerd der Familie iſt der wahre Mittelpunct des Weltbildes im Roman und er gewinnt ſeine Bedeutung erſt, wo Gemüther ſich um ihn vereinigen, welche die harte Wahrheit des Lebens mit zarteren Saiten einer erweiterten geiſtigen Welt wiedertönen. In dieſen Kreiſen erſt wird wahrhaft erlebt und entfaltet ſich das wahre, von den Extremen ferne Bild der Sitte. Die Engländer, die der neueren Literatur überall die bedeutendſten Anſtöße gegeben, ſind auch in dieſer Gattung vorangegangen. Der Urheber derſelben, Richardſon, iſt Pedant im Ausmalen, peinlicher Anatom in der pſychologiſchen Zergliederung, abſtracter Moraliſt, und doch begründet er den ſcharf zeichnenden realiſtiſchen Styl, wie ihn die Kunſtform fordert, weist auf das wahre Ziel hin, in dieſem Styl ein Seelengemälde zu entfalten und ihr zum Mittelpuncte den gediegenen ethiſchen Gehalt unſerer gebildeten bürgerlichen Stände zu geben.

₂. Wir könnten den hiſtoriſchen Roman auch in anderem Zuſammenhang aufführen, nämlich da, wo von dem Hinübergreifen des claſſiſchen, monumentalen Styls in den charakteriſtiſchen zu handeln iſt. Doch iſt es nur die Größe des Stoffs, wodurch ſich dieſe Form zu einem Seitenbilde des Epos und ſeiner Erhabenheit zu ſteigern ſucht; im Style hat gerade ſie von ihrem Begründer, W. Scott, die Richtung auf das Individualiſiren bis zu jenem Exceſſe des breiten, verweilenden Ausmalens erhalten, den wir mit Leſſing als Verletzung eines poetiſchen Grundgeſetzes verwerfen mußten (vergl. §. 847), und eine Neigung dazu wird bleiben, weil der epiſche Poet, wo er mit dem Hiſtoriker den Stoff theilt, den Unterſchied der Behandlung immer in recht haarſcharfer Vergegenwärtigung wird zeigen wollen. Es iſt nun hier allerdings die monumentale Großheit des geſchichtlich politiſchen Stoffs gewonnen, allein der innere Mangel der ganzen Dicht-Art tritt in dem Verhältniß der Theile und namentlich im Schluſſe nur um ſo fühlbarer zu Tage: das große Schickſal der Völker und das Bild der politiſchen Charaktere muß Hintergrund und Mittelgrund bleiben, der Romanheld im Vordergrund darf nicht hiſtoriſch bedeutend ſein, weil der Roman einmal das Allgemeine, genreartig Namenloſe des Privatlebens, das rein Menſchliche der Perſönlichkeit zum Inhalt hat; nun ſpricht ebendaher dieſer Vordergrund das höhere Intereſſe an, das doch ſeinem bedeutenderen Gewichte nach der Hintergrund, Mittelgrund verlangt, und das iſt ein innerer Widerſpruch; dort ſpannt uns die höhere Bedeutung der Geſchichte, das Schickſal von Nationen, hier die Frage, ob Hans die Grete bekommt, Beides gleichzeitig und ſo, daß die letztere Frage uns wärmer, zudringlicher beſchäftigt. — Der ſoziale Roman ſchlummert als

Digitized by Google

mehr oder weniger beſtimmter Keim ſchon im Volksroman und im bürgerlichen. Es liegt beiden, namentlich dem erſteren, nahe, die brennende Frage über die Einrichtung der Geſellſchaft, Unterſchied und Kampf der Stände, Verhältniß zwiſchen Arbeit und Erwerb, Vergehungen und Strafen u. ſ. w. fühlbarer aus ihrem Erzählungsſtoff hervorſpringen zu laſſen, ausdrücklich zu behandeln und näher oder ferner an die Grenze des Tendenziöſen zu treiben; es kann aber einen Roman geben, der ſolche Fragen entſchieden und doch nicht in unpoetiſcher Abſichtlichkeit, ſondern mit der Friſche unmittelbarer Kraft und Erfindung zu ſeinem Mittelpuncte macht; ſeine Sphäre iſt entweder bürgerlich oder volksthümlich, das Gewicht aber, das auf dieſem Mittelpuncte liegt, begründet ſeinen Namen, weist ihm ſeine eigene Stelle an. Immermann's Epigonen ſind trotz ihren ſchwachen und nachgeahmten Partieen ein achtungswerthes Beiſpiel. Es wird freilich nur Wenigen und in wenigen Momenten gelingen, einen Inhalt, der ſeiner Natur nach in ſehr bewußter Weiſe gedacht ſein will, ſo in ſich aufzunehmen, daß er ganz als Geſtalt und Handlung vor dem Innern ſteht, und demnach ſo zu behandeln, daß alſo nicht der unorganiſche Weg der Tendenz eingeſchlagen wird. Die geniale George Sand ſteht hoch in den endloſen Fluthen, welche der tendenziös ſoziale Roman in der neueſten Zeit aufgeworfen hat, nicht weil man ſagen kann, ſie habe jene Schwierigkeit gelöst, vielmehr ſie iſt ganz tendenziös, aber dem außer-äſthetiſchen Zwecke ſteht ein Auge, eine Kraft der Zeichnung, eine Seele, ein Stylgefühl Raphael's zu Gebot, welche Bewunderung und Liebe fordern.

§. 882.

Was die Stimmungsunterſchiede der Phantaſie betrifft, ſo zieht der Roman in vollem Umfang das Komiſche in ſeinen Kreis und bildet es zu einer beſondern Form aus. Die ironiſche Auflöſung des (romantiſchen) Epos war für ſeine Entſtehung überhaupt und für die Begründung dieſer Form ein weſentliches Moment, wogegen innerhalb des Epos das Komiſche nur ſparſamen Raum findet und nicht eine eigene Form, ſondern nur eine Parodie der Dichtart hervorbringen kann. Der Roman bewegt ſich durch alle Stufen des Komiſchen bis zum Humor, der ſich naturgemäß mit der ſentimentalen Richtung verbindet. Der Stoffſphäre nach vereinigt ſich das Komiſche mit der volksthümlichen oder bürgerlichen Oppoſition gegen den ariſtokratiſchen Roman. Der ernſte Roman liebt glücklichen Ausgang, kann aber auch tragiſch endigen.

Wir haben die Frage über das Verhältniß der epiſchen Poeſie zum Komiſchen bis hieher verſchoben, weil erſt beide gegenſätzliche Stylformen vorliegen müſſen, um ſie zu beantworten. Das ächte Epos iſt durch die

Digitized by Google

Idealität des claſſiſchen Styls gehalten, das Komiſche in enge Grenzen zu weiſen, nicht zwar in ebenſo enge, wie die Sculptur, welcher kein Therſites erlaubt iſt, aber begreiflich in viel engere, als die Gattung, die vorneherein auf einer erfahrungsgemäßen, realiſtiſchen Weltanſchauung ruht und ſich im maleriſchen, individualiſirenden Style bewegt. Es gibt kein komiſches Epos. Was man ſo nannte, von der Betrachomyomachie bis zu Boileau's lutrin, Pope's Lockenraub, Zachariä's Renommiſten und Murner in der Hölle, iſt nicht eine Spezies, ſondern nur Parodie einer Spezies, worin dieſe dadurch lächerlich gemacht wird, daß ihre großen Motive und großer Styl auf die Folie kleiner Stoffe gelegt werden. Dieſe Formen gehören in den Anhang von der Satyre. Ebenda werden wir auch, obwohl wir den tiefen Unterſchied nicht verkennen, das deutſche Thier-Epos aufführen. — Eine poſitive neue Spezies entſteht aus der Ironie eines Weltbilds, das ſich ausgelebt hat und welchem unter dem Spotte zugleich ein neues Weltbild entgegengeſtellt wird. Das Ausgelebte wird als eine Illuſion dem Lächerlichen übergeben. Mit Illuſionen tritt aber der Romanheld immer ſeinen Erfahrungsweg durch das Leben an, daher hat es tiefen innern Zuſammenhang, daß die wahre Entſtehung des Romans und die Schöpfung des komiſchen Romans im Grunde zuſammenfallen. Der tolle Humor des Rabelais und Fiſchart konnte erſt eine formlos wilde Caricatur der romantiſchen Ritterwelt, keine neue Form hervorbringen; mit einem Werke der künſtleriſchen Ironie dieſer Welt den komiſchen Roman, ſchließlich den wirklichen Roman überhaupt geſchaffen zu haben, dieß iſt die unſterbliche Leiſtung des Cervantes. Der edle Narr Don Quixote, deſſen Hirn von der Lectüre der Ritterbücher verbrannt iſt, zieht Abentheuer ſuchend durch die Welt, deren proſaiſche Wirklichkeit ihm auf allen Tritten den komiſchen Anprall bereitet und deren grobe Wahrheit von den Lippen ſeines komiſchen Schattens, ſeines bäuriſchen Chors, des Sancho Panſa gepredigt wird. So iſt dieſe Ironie des Ritterthums zugleich Volksroman, nimmt im Volke den Anſatz zum Spotte gegen das ausgelebte Ideal der Ariſtokratie. Um dieſen Roman gruppiren ſich jene Schelmen- und Abentheurer-Romane in Spanien, die in Frankreich ihre Nachahmung im Gil Blas von Leſage finden, und in Deutſchland treten die Volksromane, die oben erwähnt ſind, der abſurden Fortſetzung des Ritterlichen im ariſtokratiſchen Kunſtroman entgegen. Eine andere Linie tritt in England hervor. Hier bildet ſich der bürgerlich komiſche Roman in Oppoſition gegen die Prüderie, die abſtracten Tugend- und Bosheits-Muſter, die pedantiſche Selbſtzergliederung in Richardſon's Romanen, wiewohl dieſe ſelbſt die bürgerliche Form begründet und in der Feinheit, Schärfe und Sicherheit der Zeichnung ſo großes Verdienſt haben. Naturaliſtiſch derb und poſſenhaft tritt die Gegenwirkung in Fielding, wüſt und aus tieferen Abgründen des

Digitized by Google

Häßlichen keine reine Komik entbindend in Smollet auf. — Inzwiſchen hatte ſich das Sentimentale entwickelt. Es verbindet ſich in der engliſchen Literatur alsbald mit dem Komiſchen ſo, daß die tiefere Geſtalt deſſelben, der Humor, auflebt: Goldſmith und Sterne ſchaffen den humoriſtiſchen Roman. Es iſt hier nicht unſere Aufgabe, dieſe Geſtalt zu ſchildern, da ihr inneres Weſen im erſten Theil im Abſchnitt vom Humor aufgezeigt iſt (vergl. namentlich §. 220). In Deutſchland bildete ſich unter ſtarkem engliſchem Einfluß die empfindſame Stimmung zu einer Gewalt aus, welche ſich im Romane, der durch ſeine erotiſchen Motive ihr unmittelbar das natürlichſte Gefäß darbietet, eine beſondere Form ſchafft, die geiſtvollſte in Werther's Leiden, worin ſie mit ihrer verführeriſchen Schönheit ihr wahres Weſen zugleich als Selbſtverrichtung enthüllt und, indem ſie ſich ganz darſtellt, ſich negativ heilt. Aber daneben zieht ſich, ebenfalls von der engliſchen Literatur angeregt, die komiſche Linie hin und bereitet eine andere Weiſe der Auflöſung des Sentimentalen vor, den eigenthümlichen Umſchlag in den Humor, der ſich nicht wirklich von dieſem Geiſte der überſchwenglichen Sehnſucht befreit, ſondern immer ſein Bild neu erzeugt, um es neu in das „Lächeln zwiſchen Thränen“ aufzulöſen: J. P. Fr. Richter (vergl. §. 205 ff. und §. 480). Der komiſche Roman iſt ſeither in mancherlei Form aufgetreten, hat aber den Reichthum und die Gewalt dieſes zwar formloſen Humoriſten und ſeiner engliſchen Vorgänger nicht wieder erreicht. Die neuere romantiſche Schule hat die phantaſtiſchen Motive der urſprünglichen Romantik wieder ausgebeutet, dämoniſche Geſtalten des Unheimlichen beſchworen und dieſe Welt in die kranke Form des gebrochenen, zerriſſenen Humors unvollkommen aufgelöst.

Wir haben geſehen, daß das Epos tief tragiſch endigen kann, ſeiner Natur nach aber mehr zum glücklichen Ausgang treibt. Dieß iſt noch mehr der Fall bei dem Romane, da er ſich mit den milderen Motiven des Seelenlebens befaßt und den Gang ſeines Helden durch die Conflicte des Lebens mit der Entwicklung ſeiner Perſönlichkeit zur wahren Humanität zu ſchließen ſeine innerſte Aufgabe iſt. Allein dieſe Conflicte begründen nicht nur im Einzelnen um ſo ſchneidendere tragiſche Momente, als die Subjectivität hier in ihrer ganzen Feinfühligkeit auf die Härten des Lebens ſtößt, ſondern es muß dem Roman auch unbenommen ſein, ſich ganz im tragiſchen Elemente zu bewegen und es in einen finſtern Schluß, in das Bild einer an der Unerbittlichkeit der Weltbedingungen ſcheiternden Perſönlichkeit zuſammenzudrängen.

§. 883.

Dem Romane ſtellt ſich als das kleinere Bild einer Situation aus dem 1.
größern Ganzen des Weltzuſtands und der perſönlichen Entwicklung die No-

Digitized by Google

. velle zur Seite. Das Volksthümliche hat ſich vorzüglich in dieſe Form gelegt und als realiſtiſche Idylle die Dorfgeſchichte eingeführt. Einzig in ihrer Art ſteht aber eine andere Geſtalt der modernen Idylle: der ideale Styl tritt in den charakteriſtiſchen über und ſteigert das beſcheidene Bild des Landlebens zur monumentalen Höhe des Epos.

1. Die Novelle verhält ſich zum Romane wie ein Strahl zu einer Lichtmaſſe. Sie gibt nicht das umfaſſende Bild der Weltzuſtände, aber einen Ausſchnitt daraus, der mit intenſiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perſpective hinausweiſt, nicht die vollſtändige Entwicklung einer Perſönlichkeit, aber ein Stück aus einem Menſchenleben, das eine Spannung, eine Kriſe hat und uns durch eine Gemüths- und Schickſalswendung mit ſcharfem Accente zeigt, was Menſchenleben überhaupt iſt. Man hat ſie einfach und richtig als eine Situation im Unterſchied von der Entwicklung durch eine Reihe von Situationen im Romane bezeichnet. Die Novelle hat dem Romane den Boden bereitet, das Erfahrungsbild der Welt erobert; das Mittelalter kannte Menſch und Welt nicht, träumte überall von Eremtionen, Bocaccio plauderte das Geheimniß aus, daß Menſchen Menſchen, „ſterbliche Menſchen" ſind. Dieſelbe Bedeutung hat die große Beliebtheit des Schwankes, wie er im ſechszehnten Jahrhundert in Deutſchland herrſcht. Dieſe kleinen Formen ſind zum Theil bloße Anekdoten. Die Anekdote iſt mit kurzer Spannung und Löſung zufrieden ohne das Reſultat eines fruchtbaren, inhaltvollen Blickes in die Wahrheit des Menſchenlebens, daher meiſt komiſch; die Novelle dagegen bewegt ſich auch im tragiſchen Gebiet, und zwar mehr, als der Roman. Es liegt dieß in ihrer ſtrafferen Natur; wer Intereſſantes kurz erzählen will, muß das Retardirende ſchneller niederwerfen und auf die Kataſtrophe zueilen, wo ſich aber dieſe acuter hervordrängt, da iſt auch die ſchärfere Schneide des Schickſals, wie die Pritſche des lächerlichen Zufalls, im Zuge des Ausholens. Es lag der modernen Zeit ſehr nahe, den Inhalt der Novelle als Thema zu behandeln, d. h. unſere Converſation und Debatte ſo in ſie zu verlegen, daß eine Lebensfrage, ein Kampf geiſtiger Richtungen, dunkle Erſcheinungen des Seelenlebens und dergl. vorherrſchend geſprächsweiſe erörtert werden, während in den perſönlichen Schickſalen zugleich die factiſche Antwort erfolgt. Die Form iſt bedenklich, denn es liegt nur zu nahe, die zweite Seite, welche natürlich den weſentlichen Körper des Ganzen bilden müßte, zur Nebenſache zu machen und ſo die Idee didaktiſch, ſtatt poetiſch und zwar mit dem beſondern Geruche des Salons, der Theegeſellſchaft herauszuſtellen, wie wir in den meiſten Novellen Tieck's ſehen. Ein Anderes iſt es, wenn eine harmloſe Geſellſchaft ſich Novellen erzählt, wie bei Bocaccio, wo denn ſchließlich allerdings auch die Erzählenden ſelbſt eine

Digitized by Google

Novelle ſpielen mögen; ohne Bocaccio's Naivetät iſt auch dieß von Tieck (im Phantaſus), Göthe und And. nachgeahmt. — Eine gegen den Roman hin erweiterte Novelle ſind Göthe's Wahlverwandtſchaften, ſie bleiben aber in ihrer Grundlage feſt auf dem Boden der Dichtart, denn ſie ſchildern nicht einen ganzen Entwicklungsgang einer Perſönlichkeit, die Hauptperſonen ſind beziehungsweiſe reif; eine einzelne, verfängliche Lebensfrage, die Frage über das Verhältniß zwiſchen Freiheit, Pflicht, Selbſtbeherrſchung und dunkeln phyſiologiſch-pſychiſchen Gewalten, die Individuum an Individuum bannen, bildet den weſentlichen, ächt novellenhaft ſpannenden Inhalt und nur die breite Fülle der Darſtellung bringt den Romancharakter hinzu. —

Wir hätten nun hier mancherlei ſchwer zu beſtimmende Nebenformen zu beſprechen, ſagen aber nur ein Wort von der ſog. poetiſchen Erzählung. Sie hätte ſchon neben dem claſſiſchen Epos erwähnt werden können, ſie läuft aber ebenſo neben dem Roman und auch der Novelle her. Dort erſcheint ſie, wie z. B. die Erzählungen einzelner Thaten des Herkules bei Theokrit, als eine epiſche Studie, ein Eidyllion, aber im hohen Style, nur ohne die Weihe, welche die Einreihung in den Zuſammenhang des großen Weltbildes gibt. Soll zwiſchen der poetiſchen Erzählung der neueren Zeit und der Novelle ein feſter Unterſchied angegeben werden, ſo kann er nur darin liegen, daß jene entweder im Sinne des Hinneigens zum Hiſtoriſchen, oder zum Didaktiſchen mehr ſtoffartig iſt, wiewohl ſie im Uebrigen ihre Materie mit mehr oder weniger Selbſtthätigkeit der Kunſt umbilden mag. Hoch ſtehen in der erſteren Gattung trotz der Bitterkeit, die ſie verdüſtert, an Kunſttalent die Erzählungen Heinrich's von Kleiſt. Die zweite Gattung war in der Periode, die der Revolution in der neueren Poeſie vorangieng, ſehr beliebt; man trug in anekdotenhaftem Gewande gern ſchalkhafte oder rührende Pointen, Sätze der Lebenserfahrung, Menſchenkenntniß vor, wie Gellert, Lichtwehr, Pfeffel. Dieſe Sachen waren, um ihnen etwas mehr Schein zu geben, verſificirt; ſie blühten gleichzeitig mit der Fabel und ſind ihr verwandt.

2. Die Novelle führt uns zum Idyll (oder, um bei dem Sprachgebrauche zu bleiben, der die moderne Form mit einem grammatiſchen Genusfehler zu bezeichnen einmal gewohnt iſt,) zur Idylle zurück. Das claſſiſche Sittenbildchen wird in der modernen Zeit vor Allem der Compoſition nach erweitert: der bloße Keim einer Handlung, der in ihm lag, entwickelt ſich, es bekommt eine Fabel, wird Erzählung, daher auch größer an Umfang. Es erhellt ſchon daraus, daß dieſer Zweig höhere Wichtigkeit erhalten hat, und der innere Grund liegt darin, daß eine Stimmung, die wir nur erſt als ganz ſchwachen Anhauch im claſſiſchen Idyll gefunden haben, nunmehr völlig ausgebildet den Charakter der Gattung beſtimmt: das Gefühl der Unnatur in der gebildeten Geſellſchaft, der Härte und Kälte

Digitized by Google

des öffentlichen, politiſchen Lebens. Es iſt dieſelbe Spannung der Sentimentalität, die erſt der Gegenſatz erzeugt, wie in der Landſchaftmalerei. Der gebildete Menſch erſcheint unwahr und getheilt, man ſucht den ungetheilten, wahren und glücklichen da, wo man dagegen auf die größeren Intereſſen verzichten muß; daher zieht ſich denn dieſe Dicht-Art dem Stoffe nach immer mehr zu den Ständen zurück, die ſo wenig als möglich vom Raffinement der Bildung berührt werden, zu Landleuten, Hirten. Wir können, was ihre frühere Geſchichte betrifft, nur andeuten, wie jene Spielerei und Affectation des Schäferweſens, worunter Höflinge verſteckt waren, in Italien aufkommt, von da nach Spanien, Frankreich, Deutſchland wandert, hier durch die Nürnberger ſich ganz zum Kindiſchen verſchnörkelt, wie ſpäter Geßner ſie zu vereinfachen und zu veredeln meint, indem er die Sentimentalität, nicht in jenem allgemeinen, ächten, ſondern im ſpezifiſch weichlichen, weinerlichen Sinn ihr eingießt und aus Naturmenſchen ihr empfindſames Gegentheil macht. Sieht man dieſe Dichtungs-Form genauer an und fragt ſich, was der richtige Styl ihrer Behandlung in der modernen Zeit ſei, ſo drängt ſich eine doppelte Beziehung auf: nach der einen Seite hat für uns die Idylle einen claſſiſchen Charakter, denn ſie zeigt ein ungebrochenes, naives Leben, wie es im Ganzen und Großen dem Alterthum eigen war; nach der andern Seite ſoll dieſe Beziehung zu keiner Unwahrheit, keiner falſchen Idealiſirung führen und man ſoll ſich wohl erinnern, daß gerade bei den Alten ſelbſt die Idylle es war, worin der realiſtiſche, charakteriſtiſche Styl ein Gefäß ſeiner relativen Ausbildung fand. Es ergeben ſich naturgemäß aus dieſer doppelten Beziehung zwei Stylrichtungen, die ſich aber vor extremem Gegenſatz hüten müſſen. Fr. Müller, der Maler, gab unter dem Einfluſſe des erwachten Intereſſes für das Volkslied der Idylle zuerſt realiſtiſche Wahrheit, ſpäter floß dieſer Auffaſſung der ganze Gewinn an innigem Einblick in die wahren Heimlichkeiten des Landlebens zu, den die Dialekts-Poeſie, namentlich die Hebel'ſche, brachte, man fieng überhaupt an, geſunder, objectiver zu ſchauen, und daraus haben ſich denn, nachdem Immermann mit dem trefflichen Dorfſchulzen in ſeinem Münchhauſen vorangegangen, die Idyllen in Novellenform, die Dorfgeſchichten gebildet. Wir haben in anderem Zuſammenhange (§. 881, Anm. 1.) bereits das Weſentliche dieſes Zweigs kurz bezeichnet. Das Landleben erſcheint hier nicht wie eine Oaſe, worin nur die Milch der frommen Denkungsart fließt; hier gibt es Kabalen, Neid, Engherzigkeit, Unſauberes aller Art, wie in der großen Welt, der Landmann wird auch nicht mehr vom Städter unwahr abgeſchieden, kommt vielmehr in Verkehr und Conflicte mit ihm, es erfolgen Rücktritte, Uebertritte zwiſchen beiden Ständen, kurz die Uebel der Geſellſchaft und das Glück der ländlichen Naivetät greifen ineinander über. Und dennoch muß der Kern der geſchloſſenen Schönheit des kindlich Engen, der gemüthlichen Heimlichkeit im geſunden

Digitized by Google

Erd- und Heu-Geruch erhalten bleiben. Dieß iſt das Schwere der Aufgabe, die B. Auerbach, obwohl er von falſchen Tönen und fühlbaren Spuren des allzu modern Bewußten keineswegs frei iſt, Epoche machend gelöst hat. Die Dorfgeſchichten haben ihren unbedingten Werth, aber die ganze Form darf nicht überſchätzt werden und hat ſich ſehr davor zu hüten, daß ſie ſich über den Beifall des lorgnettirenden Auges der modernen Geſellſchaft täuſche. — Wir haben hiemit der entgegengeſetzten Richtung der Zeit nach vorgegriffen; dieſer Realiſmus iſt im engſten Sinne modern. Die claſſiſche Richtung der großen Zeit der neueren deutſchen Poeſie ſchlug jenen andern Weg ein. Voß gieng voran, Göthe überholte ihn weit und ſchenkte der Poeſie ſein Meiſterwerk, das bis jetzt einzig daſteht und als unicum reiner Typus einer Gattung iſt: einer Idylle, die durch den Geiſt der Behandlung ſich zur Würde des Epos erhebt. Wir haben hier einen der reinſten Fälle der Kreuzung der Style, die uns durch unſere ganze Kunſtlehre begleitet, tief entſprechend jener claſſiſchen Idealität, welche in der Malerei Leop. Robert in das Sittenbild, Rottman in die Landſchaft eingeführt hat. Die Hauptperſonen ſind nicht Hirten, Bauern, aber auch nicht, wie bei Voß, Menſchen, welche der Sphäre der Bildung angehören, die vom Volke trennt, und nur durch das Amt auf das Land verſetzt ſind (wiewohl wir dieſem Stoffe, dem deutſchen Pfarrhauſe, ſeine Poeſie nicht abſprechen), es ſind Bewohner eines Städtchens, deren Geiſt Gewerb und Verkehr gelichtet hat, ohne den nothwendigen und vertrauten Umgang mit der Natur zu lockern. Ein höherer Ton iſt ſchon dadurch gewonnen; das große Weltgeſchick aber, wie es als Hintergrund aufſteigt, mit der einfachen Liebesgeſchichte im Vordergrunde ſich verflicht und ernſte, würdige, ſittliche Erwägungen, nationale Geſinnungen erweckt, gibt der ganzen Stimmung und Compoſition die epiſche Höhe, welcher in der Behandlung und Durchführung das reinſte claſſiſche Formgefühl entgegenkommt, das durch die einfachſten Mittel die ſchlichten Geſtalten in das Licht patriarchaliſcher Volksführer, homeriſcher Männer und Frauen rückt. Deutſches Herz, deutſcher Sinn für die kleinen Züge des engeren Lebens, Naturtreue und Charakteriſtik, maleriſcher Wurf und Hauch hat ſich hier in einer Verſchmelzung, die ſo nicht wiederkehren wird, mit griechiſcher Großheit, Reinheit und Plaſtik vereinigt und das Eine Werk war es werth, daß Wilh. v. Humboldt in ſeiner claſſiſchen Analyſe die Geſetze der epiſchen Dichtkunſt an ihm entwickelte.

Digitized by Google

β. Die lyriſche Dichtung.

1. Ihr Weſen.

§. 884.

Die einfache Syntheſe des Subjects mit dem Objecte, worin jenes dieſem ſich unterordnet (vergl. §. 865), kann dem Geiſte der Kunſt nicht genügen; er fordert eine weitere Stufe, auf welcher dem Weſen nach die Welt in das Subject eingeht und von ihm durchdrungen wird, ſo daß alles Objective als deſſen inneres Leben erſcheint, und dem Verfahren nach die Umſtändlichkeit ſchwindet, durch welche das Epos der bildenden Kunſt verwandt iſt. Der Act der Freiheit, der dieſem Verhalten zu Grunde liegt, wird jedoch in der verhüllten Form des Beſtimmtſeins, des Zuſtands, der Geiſt als Seele auftreten: die dichtende Phantaſie ſtellt ſich auf den Standpunct der empfindenden. Dieſer Fortgang entſpricht alſo demjenigen, der von der bildenden Kunſt zu der Muſik führt (vergl. §. 746). Die lyriſche Dichtung, die er begründet, kann ſich der Geſchichte, wie dem Begriffe nach zu der epiſchen nur als die nachfolgende verhalten.

Die allgemeine Begründung des Uebergangs von der epiſchen zur lyriſchen Poeſie iſt auf anderer Stufe dieſelbe, wie die des Uebergangs von der bildenden Kunſt zu der Muſik. In der epiſchen Poeſie iſt zwar die Welt der Gegenſtände geiſtig durcharbeitet, bewegt, wie ſie es in der Malerei noch nicht ſein kann, aber die dichtende Phantaſie hat ſich doch wieder auf den Boden der bildenden geſtellt, ſich das Object geben, ſich durch es beſtimmen laſſen; ſie hat den Geiſt wie ein Naturſein angeſchaut. Dagegen tritt nun in der Kunſt dieſelbe Forderung des Geiſtes auf, wie jene in der Philoſophie, die vom Realiſmus zum ſubjectiven Idealiſmus fortdrängt und aus dem Satz Ernſt macht, daß der Menſch das Maaß aller Dinge iſt, indem er begreift, daß für ihn Alles nur ſo viel iſt, als es für ſein Bewußtſein iſt. Es kann bei der Naivetät nicht bleiben, welcher die Gegenſtändlichkeit imponirt; die Welt ſoll vom Geiſte ganz durchdrungen, durchkocht erſcheinen und dieß kann, — auf dem Standpuncte, dem hier der objective zunächſt Platz macht, — nur dadurch geſchehen, daß ſie überhaupt nicht für ſich erſcheint, ſondern nur ſo, wie ſie im Geiſte geſetzt, zu ſeinem innern Bild und Leben geworden, ganz in ihn ein und aufgegangen iſt. Speziell macht ſich die innere Nothwendigkeit des Fortgangs zu der ſubjectiven Form in der Weiſe des epiſchen Verfahrens fühlbar. Wohl gewinnen wir dadurch jenes ſonnenklare Bild der Dinge, aber es geht zu langſam.

Digitized by Google

Der Geiſt, der den Meiſel und Pinſel weggeworfen hat, um durch das geflügelte Wort zu ſprechen, kann nicht dabei ſtehen bleiben, daß er die langen Wege, auf denen jene die Erſcheinung der Dinge nachahmen, obwohl unter veränderten Beſchleunigungsverhältniſſen zu den ſeinigen macht, daß er, als Wortführer *für* die Dinge und Menſchen, doch immer noch *daneben* ſtehen muß und ſagen: ſo war Dieß und Jenes, jetzt hat Der, jetzt Jener dieß und das geſprochen u. ſ. w. Die Phantaſie muß ſich ihres von innen heraus bewegten und bewegenden Weſens bewußt werden, die Geduld für dieſe Form verlieren und eine andere ſuchen, welche, ob zwar mit Opfer, doch daſſelbe auf einem unendlich kürzeren Weg erreicht, eine Form, worin der dargeſtellte Menſch im eigenen Namen redet und ſo, daß er ſeine Erſcheinung ungeſagt, doch merkbar mitbringt und das Bild der Außendinge, wie ſie in ihm ſich ſpiegeln, durch das Ausſprechen der Spieglung ausſpricht. Wenn dieß die reine, allgemeine Bedeutung des vorliegenden Schrittes iſt, ſo darf er darum dennoch nicht als ein plötzlicher Aufgang der reinen Geiſtigkeit, als ein Act des Ich, das ſich in ſeiner reinen Freiheit erfaßt, verſtanden werden. Daß jene Vergleichung mit dem ſubjectiven Idealiſmus nur eine Parallele iſt, bedarf ohnedieß keines Beweiſes, denn wir ſind im äſthetiſchen Gebiete, wo ein naturloſer Geiſt überhaupt keine Stelle hat. Aber auch zu der Form des Verhaltens, welche äſthetiſch naturvoll iſt und doch den freien Geiſt als weltbeſtimmenden auffaßt und darſtellt, kann die Kunſt in dieſem erſten Schritte von der epiſchen Ausbreitung und Objectivität zur Concentrirung und ſubjectiven Intenſität noch nicht vordringen. Vielmehr wir befinden uns in der Mitte, wo Welt und Natur ſich in das Subject zuſammenzieht, in dieſem ſelbſt aber als die Naturform der empfindenden Seele ſich erhält oder wiederkehrt. Das lyriſche Subject iſt factiſch Welt-Einheit, Brennpunct der Welt, aber die Welt iſt in ihm nur Herz, Gemüth geworden; es vollſtreckt thatſächlich an den Dingen die Wahrheit, daß ſie nichts an ſich ſind, aber nur in einem tiefen, helldunkeln Träumen, worin ſich ihm die wahre Bedeutung ſeines Thuns ſo verbirgt, daß es unter die zufälligen Eindrücke von außen wie unfrei geſtellt iſt, daß es meint, ſein Zuſtand ſei ihm angethan, komme wie eine Naturnothwendigkeit über es, während es doch in Wahrheit ganz bei ſich iſt und Alles, was an es kommt, in dieß Ich auflöst. Es iſt dieß alſo eine Wiederkehr des Standpuncts der Muſik auf neuem Boden, die dichtende Phantaſie wird zur dichtend-*empfindenden*. Sie iſt als ſolche ganz naiv, aber freilich nicht mehr ſo, wie die dichtend-bildende, die epiſche. Zwar iſt dieſe, von der einen Seite betrachtet, klarer und freier: ſie ſchwebt ruhig über den Dingen und ſchaut ſie deutlich und hell, ſie ſcheint geiſtiger, bewußter. Sie iſt es auch, aber ſie iſt es nur, weil ſie noch nicht zu dem tiefen Prozeſſe fortgeht, dem Subjecte die Welt im Innerſten anzueignen,

und dieſer Prozeß muß auf dem Durchgangspuncte, der ſich als lyriſche Poeſie darſtellt, nothwendig mit Verluſt an jener Art von Klarheit und Freiheit verbunden ſein; die neue, höhere, zu welcher er führt, liegt noch unentwickelt und dunkel in ihm. Aber die Naivetät dieſes Dunkels iſt dennoch weit über die Naivetät des Epos hinaus: ſie iſt das Unbewußte des tiefen Verarbeitens, nicht mehr das Unbewußte des Anſtaunens. Sie ſetzt daher auch geſchichtlich eine größere Reife voraus. Der Schluß des §. faßt nur in einen Satz zuſammen, was zur Rechtfertigung der allgemeinen Eintheilung ſchon in §. 863, Anm. 1. ausgeführt iſt. Wir haben dort auch auf W. Wackernagel's pſychologiſche und hiſtoriſche Begründung verwieſen und fügen zur letzteren Seite nur noch eine allgemeine Bemerkung hinzu. In Griechenland giengen ſchwere Erſchütterungen voraus, Ringen der Parteien, des Adels und Volks, beider mit Alleinherrſchern, ehe der Einzelne ſich zu der Concentration und Vielſeitigkeit der inneren Erregung zuſammenfaßte, woraus die lyriſche Poeſie ſich entwickelte; im Mittelalter mußte erſt durch lange und wilde Kämpfe das Prinzip der chriſtlichen Religion mit dem Bruchſtücke heidniſcher Objectivität, das den Charakter dieſer Weltperiode weſentlich mitbeſtimmt, zuſammengegohren, deutſche, romaniſche und orientaliſche Elemente mußten in den Kreuzzügen durcheinandergerüttelt ſein, ehe die Knoſpe ſich erſchloß und die erfüllte Innerlichkeit ihren Duft im Liede verbreitete. Doch hat erſt die moderne Poeſie eine wahre und volle Lyrik ſchaffen können, denn es iſt nur der gebildete Geiſt, der die reichen Negationen durchlaufen und überwunden hat, welche Alles hervorlocken, was im Grunde eines Menſchenherzens ſchlummert. Aber ſelbſt ein ſichtbares Aufblühen der Volkspoeſie ſetzt eine Periode voraus, wo das Volk einer früheren Bindung und Dunkelheit der Zuſtände ſich entwachſen fühlt, wie im ſechszehnten Jahrhundert. — Anders verhält es ſich mit dem einzelnen Dichter: die Muſe, welche ganz ein Kind der Stimmung iſt, wird der Jugend mehr, als dem reiferen Mannesalter hold ſein; wenige Lyriker haben lange fortgeſungen, und auch dieſe mit den Jahren etweder ſeltener, oder, wenn reichlich, doch weniger rein poetiſch, ſondern contemplativ, didaktiſch.

§. 885.

1. **Da es aber die dichtende Phantaſie iſt, welche ſich auf den Standpunct der empfindenden ſtellt, ſo liegt darin zugleich der Unterſchied von der Muſik: das Gefühl kann in der Dichtkunſt nur durch Anknüpfung an das Bewußtſein als Organ und Inhalt einer Kunſtform auftreten; das Subject ſpricht zwar nur ſich, ſeine Stimmung aus, vermag dieß aber blos dadurch, daß es theils Elemente der epiſchen Anſchauung, directe und indirecte Bilder, theils eigentliche Gedanken (gnomiſche Elemente) und Willensbewegungen in die Stimmungs-**

Digitized by Google

Atmoſphäre überträgt. Durch dieſe ſämmtlichen Mittel bewegt ſich die lyriſche 2.
Poeſie in den verſchiedenen Richtungen der Zeit, weſentlich aber iſt ſie im Gegenſatze gegen die epiſche Vergangenheit auf die *Gegenwart* geſtellt.

1. Wir haben die Muſik als die ſchlechthin ſubjective Kunſt des Gefühls kennen gelernt, die als ſolche kein Object geben kann. Darum iſt ihre Form das reine, verglichen mit aller andern Kunſt geſtaltloſe Bewegungsleben des Tons. Die Poeſie hat ſich über dieſe Sphäre erhoben und ſpricht mit dem Vehikel des articulirten Tons, des Worts, die innere Welt im Lichte des Bewußtſeins aus. Wenn daher in ihr der Standpunct wiederkehrt, auf dem das ganze Syſtem der Künſte in der Muſik ſteht, ſo muß, da dieß eine Verſetzung auf denſelben von einem andern Standpunct iſt, zugleich mit der Analogie auch der tiefe Unterſchied ſich geltend machen; daher ſchon in §. 846, Anm. 2. geſagt iſt, daß gegen das Stylgeſetz, welches Verirrung der Dichtkunſt in das Gebiet der Tonkunſt abwehrt, auch die lyriſche Form keine Einwendung begründe. Man kann nun das Verhältniß ſo beſtimmen: das Gefühl iſt die reine Mitte des Geiſteslebens, woraus die bewußten Thätigkeiten ſtets auftauchen und worein ſie ſtets zurückſinken; dieſe ſtehen daher beſtändig an ſeiner Schwelle (vergl. §. 748. 749); die Muſik, als Kunſt des reinen Gefühls, öffnet ihnen dieſen Eintritt nicht; die lyriſche Poeſie öffnet ihn, umhüllt aber alle beſtimmte Geſtaltung, die hiemit eingelaſſen iſt, mit dem Schleier des Empfindungs-Elements: ein ſtets ſich vollziehender, ſtets ſich zurücknehmender Uebertritt auf andern Boden, ein Schweben zwiſchen dem reinen, unbewußten Sichſelbſtvernehmen und dem bewußten Vernehmen der Dinge, ein Nebel mit lichten Durchblicken. Das Gemüth geht nur aus ſich heraus, um in ſich zu bleiben; es kann ſeinen Zuſtand nur ausſprechen *an* Anderem, durch Hereinziehen von Solchem, was nicht mehr bloße Empfindung iſt, aber es wird dieſen Stoff auch blos hereinziehen, um ihm ſeine Farbe zu geben. Der lyriſche Dichter ſagt, was ſich dem Worte, indem es darein gefaßt wird, entzieht, er ſagt es daher ſo, daß er im Sagen verſtummt und durch ſein Verſtummen auf einen unerſchöpften unendlichen Grund hineinzeigt. Es zittert ein Unausſprechliches zwiſchen ſeinen Zeilen: das reine, wortloſe Schwingungsleben des Gefühls. Er nennt und zeichnet uns Dinge, Gedanken, aber in ihnen immer nur ſich, ſein Herz, wie ſie auf es wirken, aus ihm hervorſteigen und wie kein Ausdruck ihm genügt. — Wir haben geſehen, wie in der Poeſie die bildende Kunſt ſich wiederholt (§. 838); dieß wird in der epiſchen Dichtart im engeren Sinne zur Wahrheit, aber der Satz iſt ganz allgemein ausgeſprochen und muß auch in der Sphäre wahr bleiben, von welcher mit beſonderem Nachdruck das Andere gilt, daß in der Poeſie die Muſik wiederkehrt. So ſind es denn zunächſt epiſche Elemente, d. h. Bilder der Anſchauung, wodurch der

Digitized by Google

Lyriker ſeine ſubjective Stimmung objectivirt. Sehen wir nun an einigen Beiſpielen, worin dieſe Anſchauungsbilder, zunächſt die directen im Unterſchiede von den indirecten, metaphoriſchen, beſtehen und wie ſie ſich mit dem eigentlichen, unmittelbaren Gefühls-Ausdruck miſchen. In „Schäfers Klagelied“ hören wir unmittelbar kein Wort von dem, was der Inhalt iſt, dem in Liebesweh gebrochenen Herzen; er zeigt uns, wie er tauſendmal an den Stab gebogen auf dem Berge ſteht, in das Thal hinabſchaut, wie er in dunkler Bewußtloſigkeit hinabſteigt, die wenigen Worte „und weiß doch ſelber nicht wie“ laſſen uns aber nicht zweifeln, daß hier das Anſchauungsbild nur dient, um einen Zuſtand der tiefſten Verſenkung des Gemüthslebens zu enthüllen; es folgt der Zug des unbewußten Blumenbrechens, des Harrens in Sturm und Wetter unter dem Baume, wir erfahren dann den Grund des innern Leidens mit den Worten: ſie aber iſt weggezogen u. ſ. w., und nun, wo man meinen könnte, daß die Schilderung des innern Zuſtandes anfangen werde, bringt das Gedicht zunächſt noch einen äußern Zug: „vorüber, ihr Schafe, vorüber“ und hat zum Schluſſe nur Ein directes Wort für das, was Inhalt des Ganzen iſt: „dem Schäfer iſt gar ſo weh!“ Mignon haucht ihre Sehnſucht nach dem ſchönen Heimathlande in Anſchauungen Italiens aus, nur im Refrain bricht ſie ausdrücklich durch, aber auch nicht rein direct, ſondern als ein Wunſch, dahin zu ziehen, der eigentlich wieder ein Bild enthält. Gretchen im Fauſt ſagt uns in den Strophen, die ſie am Spinnrade ſingt, wie ſie nur nach dem Geliebten aus dem Fenſter ſchaut, aus dem Hauſe geht, ſchildert dann ſeine herrliche Erſcheinung und ſchließt mit einem Bilde der heißen Umarmung, wie ſich Herz und Phantaſie danach drängt, ſie ſpricht ſo die unendliche Sehnſucht in lauter Anſchauungsbildern aus; in jenem Liede des tiefſten Weh's, das ſich als Gebet an die Maria wendet, zeichnet ſie in wenigen Zügen zuerſt das Bild der vom Schwerte durchbohrten, zum Himmel aufblickenden Mutter Gottes, vor dem ſie kniet, ſie erzählt nachher (wir ſehen von den andern Strophen noch ab), wie ſie die Blumenſcherben mit Thränen bethaute, als ſie Morgens die Blumen brach, die ſie vor dem Bilde niederlegt, ſie ſchildert, wie ſie vor Aufgang der Sonne in ihrem Jammer ſchon aufgerichtet im Bette ſaß. Werther, ächt lyriſch, kann uns nur ſagen, wie ihm die Augen der Geliebten vor der Stirne brennen: „hier, wenn ich die Augen ſchließe, hier in meiner Stirne, wo die innere Sehkraft ſich vereinigt, ſtehen ihre ſchwarzen Augen. Hier! ich kann es dir nicht ausdrücken. Mache ich meine Augen zu, ſo ſind ſie da; wie ein Abgrund ruhen ſie vor mir, in mir, füllen die Sinne meiner Stirn.“ Es unterſcheiden ſich aus dieſen Beiſpielen bereits zweierlei Formen der objectiven Anſchauung: das lyriſche Subject führt uns erzählend, ſchildernd äußere Objecte vor, aber auch ſein eigenes Bild, indem es ſich vor ſeine und unſere Phantaſie in einem beſtimmten Zuſtand

hinſtellt. Die letztere Form iſt zwar ſubjectiv, aber im Subjectiven noch zu den objectiven Elementen zu zählen. Nun muß aber das in Empfindung verſenkte Selbſt auch unmittelbar von ſich ausgehend ohne dieſe Gegenüberſtellung ſeinen Stimmungszuſtand auszuſprechen ſuchen. Da derſelbe jedoch ſchließlich unſagbar iſt, ſo wird es auch für dieſe rein ſubjective Einkehr in ſich abermals nach objectiven Elementen greifen; es wird nämlich der leibliche Reflex des Seelenzuſtands dienen müſſen, um ein andeutendes Bild von dieſem zu geben. Man betrachte Mignon's Lied: „Nur wer die Sehnſucht kennt“: das kranke Herz ſucht zu ſagen, was es leidet; da beruft es ſich zuerſt auf Andere, die daſſelbe leiden, die werden es wiſſen, ſagen läßt es ſich nicht; jetzt folgt ein Anſchauungsbild der zweiten Gattung der erſt von uns aufgeführten Formen: „allein und abgetrennt von aller Freude ſeh' ich an's Firmament nach jener Seite“; mit wenigen Worten wird hierauf ſächlich die Urſache des Leidens angegeben: „ach, der mich liebt und kennt, iſt in der Weite“; nun aber ſoll endlich der innere Zuſtand direct ausgeſprochen werden, da hat das unſagbare Gefühl nur Ein Mittel, es holt ein Bild aus der tiefen Durchwühlung, welche die Sehnſucht im phyſiſchen Leben hervorbringt: „es ſchwindelt mir, es brennt mein Eingeweide“ und hier, wo derjenige, der das Lyriſche nicht verſteht, meinen wird, das Eigentliche, die wirkliche Entwicklung des Seelenzuſtands werde nun folgen, — verhaucht das Lied, es kann nur zum erſten Satze der Berufung auf Andere zurückkehren und ſchließen. So findet auch jenes erſte Lied Gretchen's kein directes Wort für ihren Zuſtand, als: „mein Herz iſt ſchwer, mein armer Kopf iſt mir verrückt, mein armer Sinn iſt mir zerſtückt“; und das zweite greift ebenfalls in die verſtörten Tiefen des leiblichen Lebens, doch nur, um ſogleich hinzuzuſetzen, daß auch dieß eigentlich unausſprechlich ſei: „wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein? Was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget, weißt nur Du, nur Du allein“, dann findet die innere Qual nur das einfache Wort: Wehe, fühlt aber, daß es nicht genügt, und wiederholt es daher dreimal, auf den Buſen deutend: „wie weh, wie weh, wie wehe wird mir im Buſen hier“; ſie greift wieder zum Objectiven: „ich wein, ich wein', ich weine“, und noch einmal zum phyſiologiſchen Bilde: „das Herz zerbricht in mir“, dann aber, da dieß Alles unzureichend bleibt, zu jenen epiſchen Elementen der Vergegenwärtigung ihrer Leidensgeſtalt. Clärchen's Sehnſucht langet und banget in ſchwebender Pein, jauchzt himmelhoch zum Tode betrübt und kann nicht weiter. Das Objective, in jenem engeren und dieſem allgemeineren Sinne, genügt alſo nicht und eben das iſt die rechte Lyrik, die dieß nicht Genügen, dieß Wortloſe im Worte ausſpricht, aber es iſt doch der einzige Körper, an welchem der elektriſche Funke des Gefühls hinläuft und aufſprüht. So gewiß iſt im Lyriſchen ein epiſches Element, daß es ſogar Formen gibt,

Digitized by Google

welche ſcheinbar ganz darin aufgehen, eine Anſchauung zu geben, ſei es ein ruhendes Naturbild, Sittenbild oder eine Erzählung. Es iſt aber noch nicht die Rede von dieſen beſondern Formen, ſie ſind dem Abſchnitte von den Zweigen vorbehalten, hier nur vorbereitet. Betrachtet man nun das letzte der aufgeführten Mittel des lyriſchen Gefühls näher, ſo iſt es eine Art dunkler Symbolik, wodurch der leibliche Zuſtand den Seelenzuſtand reflectirt. Behutſam angewendet gilt ebendieſer Begriff dunkler Symbolik von den objectiveren Anſchauungs-Elementen, die vorher aufgeführt ſind. Es handelt ſich hier noch gar nicht von der eigentlichen Vergleichung, aber das Angeſchaute wird ähnlich wie in dem dunkeln Zuſammenfühlen von Inhalt und Bild im altreligiöſen Symbole zu einem Spiegel, verliert ſeine Selbſtändigkeit, das Gefühl, hülflos in ſeiner Unausſprechlichkeit, hängt ſich daran, heftet ſich daran, ſenkt ſich hinein, um ſich an ihm wie an einem Sinnbilde zum Ausdruck zu verhelfen. So in Desdemonen's Liede der Refrain von der grünen Weide; das verlaſſene Mädchen ſagt uns nicht, wie ſie unter der Weide ſitzt und ihr die grauen, hingegoſſenen Blätter und Zweige zum Bilde ihres Zuſtands werden, der ſich ganz in Thränen hingießen möchte, ſie vergleicht nicht, es ſchwebt ihr nur ſo vor, aber ſie muß immer darauf zurückkommen. Ein andermal ſind es Blumen, ein murmelnder Bach, eine neblige Haide, woran das Gefühl des eigenen Zuſtandes anſchließt. In Göthe's Strophe: „Ueber allen Wipfeln iſt Ruh'“ haben wir dieß innig ſymboliſche Hineinfühlen in die Natur oder das Herausfühlen aus ihr in unvergleichlich reiner Form. In Ed. Mörike's Jägerlied erinnert die zierliche Spur des Vogels im Schnee den Waidmann an die zierlicheren Züge in den Briefchen der geliebten Hand aus weiter Ferne; nun ſieht er einen Reiher hoch in den Lüften und voll von dem Gedanken der Macht der Liebe über Zeit und Raum ruft er aus: tauſendmal ſo hoch und ſo geſchwind die Gedanken treuer Liebe ſind. — Ein Anderes iſt nun die eigentliche Vergleichung. Es bedarf keines Beweiſes, daß das Gefühl aus demſelben Grunde, wie nach jenen zunächſt directen Bildern, nach ihr greift, nämlich eben, weil es nicht unmittelbar ſich ſelbſt ausſprechen kann. Daher ſpielt die Vergleichung in der Lyrik eine ſo weſentliche Rolle wie im epiſchen Gebiete, ja ſie wird noch ungleich häufiger auftreten, aber in einem ganz verſchiedenen Charakter: ein Unterſchied, den wir nachher an anderem Orte verfolgen werden; hier weiſen wir auf die Stärke der Geltung dieſes Mittels zunächſt nur hin, indem wir eine tief bezeichnende Erſcheinung hervorheben: das Bedürfniß, die dunkle Stimmung in einem Andern, Helleren zu ſpiegeln, dem in's Unendliche ſich verlierenden Hintergrunde das Gegengewicht eines deutlichen Vordergrunds zu geben, iſt ſo ſtark, daß es die Lyrik liebt, geradezu eine ganze Empfindung, einen ganzen Gedanken nur an einem Tropus fortlaufend und ihn durchführend zu entwickeln:

Digitized by Google

Erzeugniſſe, die man wohl in beſonderer Anwendung des Worts allegoriſche Gedichte genannt hat. So fühlt Göthe im Schwager Kronos mit den Wechſeln einer Wagenfahrt die Wechſel eines Menſchenlebens warm und innig zuſammen; er läßt in dem nachgedichteten Volkslied Haidenröslein einen ſchalkhaften Gedanken durch das Bild vom gebrochnen Blümchen durchſpielen; er ſpricht einen ernſten und tiefen Gedanken direct als Sinn des Bildes aus im „Geſang der Geiſter über den Waſſern“, ſo Uhland in der „Ulme zu Hirſchau“.

Der §. ſagt, daß das Gefühl auch zu dem Ausdruck von beſtimmten Gedanken und Willensbewegungen fortgehe, um ſich eine Sprache zu geben. Wir haben einen Fall des Erſteren in den ſo eben angeführten Beiſpielen gefunden, er enthält aber natürlich nicht die einzige Art, ſondern in jeder Weiſe wird der lyriſche Dichter ausdrücklich Gedachtes ſeinem Erzeugniß einflechten. Es iſt die Vollendung des Unterſchieds von der Muſik, daß hier das Gefühl zum wirklichen Betrachten, zum Denken des Allgemeinen ſich erſchließt, ohne doch ſeinen Charakter zu verlieren, denn die Gedanken dürfen nur auf ſeinem Strome ſchwimmen, müſſen in das grundbeſtimmende Element ſeines Erzitterns und Schwebens hineingezogen ſein, oder richtiger, nur aus ihm aufſteigen, um wieder in ihm unterzutauchen. Allerdings liegt die Abirrung in das Sentenziöſe und überhaupt das Philoſophiſche, Lehrhafte nahe, die Probe aber, ob dieß Außeräſthetiſche der Ausgangspunct und das Herrſchende, oder nur ein Strahl ſei, an dem das Helldunkel der reinen Stimmung Licht ſucht, wird nicht ſchwer ſein. Wir kommen auf dieſen Punct und die allerdings feinen Grenzbeſtimmungen anderswo zurück. Dieß gedankenhafte Element bezeichnet der §. kurz als das gnomiſche, natürlich nicht zu verwechſeln mit der beſondern Form der gnomiſchen Poeſie. — Auch mit Willensbewegungen verhält es ſich ſo, daß die lyriſche Dichtung, während die Muſik ſie nur anzukündigen ſcheint, ohne ſie ausſprechen zu können, ſich ihrem wirklichen Ausdruck öffnet; ja es muß eine Lyrik des Willenspathos, des kriegeriſchen, politiſchen, ethiſchen geben, die darum noch nicht Tendenz-Poeſie iſt, ſondern der Bedingung genügt, daß die Empfindung das beſtimmende Element bleibe, in welches die Idee, deren Widerſpruch mit der Wirklichkeit den Willens-Eifer begründet, erſt ganz ſich umgeſetzt hat. — Eine andere, negative Bedingung, die gerade hier beſonders zu betonen iſt, nämlich die, daß das Pathologiſche überwunden ſei, wird nachher zur Sprache kommen. Uebrigens verſteht ſich, daß, was wir epiſche oder Anſchauungs-Elemente genannt haben, in der Wirklichkeit von dieſen Eintritten in die Welt des denkenden und wollenden Geiſtes nicht zu trennen iſt, daß ſie vielmehr insgeſammt an und miteinander verlaufen.

2. Die Unterſcheidung dieſer Elemente, welche überall nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hinweiſen, führt auf die Zeitbeſtimmung.

Digitized by Google

Es iſt ſchon in §. 862 geſagt, daß die lyriſche Poeſie auf die Gegenwart, wie die epiſche auf die Vergangenheit geſtellt iſt. Es iſt dieß nur ein anderer Ausdruck für den Satz, daß das Beſtimmende dieſer Dicht-Art die lebendige, alles Object in ſich verarbeitende Subjectivität iſt. Das Lyriſche iſt ganz auf *dieſen* Moment concentrirt: jetzt, eben jetzt empfindet ein lebendiger Menſch die Welt ſo und nicht anders. Allein der Moment flieht im Werden und weicht dem folgenden. So iſt die Gegenwart nur der ſtets relative Punct, von welchem aus der Lyriker die Vergangenheit und Zukunft durchmißt. Von ganz beſonderer Stärke iſt die Richtung der Vergangenheit. Wo das Gefühl ſelbſtändig waltet, iſt die Wehmuth des Rückblicks beſtimmender Grundzug, ein Flor, der über Allem, auch dem Heitern liegt; denn als ein dunkles Schwingungsleben iſt das Gefühl weſentlich ein Vernehmen der Zeit, eigentlich die Zeit ſelbſt als ſubjectives Vernehmen des ewigen Wechſels; dieſer Ton, den wir ſchon im Epiſchen fanden, dieſer Zuſtand, als ſäße man am Strome der allgemeinen Vergänglichkeit und hörte ihn rauſchen, wird im Lyriſchen herrſchend und weſentlicher Grundzug. Die Gegenwart weist aber durch Hoffnung oder Furcht nothwendig auch auf die Zukunft und die Empfindung ſchwillt in zarterer oder gewaltſamerer Weiſe nach ihr hin, das Selbſt ſtellt ſich in ſie hinaus und ſchaut dort ſein Bild. Den Zug der Wehmuth hebt auch dieß nicht auf, es zieht ſich vielmehr etwas hindurch, ein Klang, der zu ſagen ſcheint, daß auch dieß Zukünftige einſt vergangen ſein wird. Wie dieſen verſchiedenen Beziehungen nun die Elemente der Anſchauung, der Betrachtung und der Willensbewegung als Ausdrucksformen dienen, bedarf keiner Auseinanderſetzung.

§. 886.

Wie die lyriſche Dichtung der Zeit nach weſentlich auf den Moment gewieſen iſt, ſo dem Umfange nach, in welchem ſie das Objective ergreift, auf die *Vereinzelung*: es iſt weſentlich *dieſes* Subject, das in *dieſer* Situation von einem Punct aus der Totalität der Welt berührt wird; daher iſt empiriſches Erleben in der Form der Zufälligkeit vorausgeſetzt, daher liegt auch das Pathologiſche (vergl. §. 393, 2.) beſonders nahe und muß an dieſer Stelle ausdrücklich wieder abgewieſen werden. Das freie und univerſale Gemüth, das in Kampf und Schmerz ſich mit der Welt verſöhnt hat, legt nun zwar in jedes Einzelne ſein ganzes Inneres und das Gefühl des Univerſums, aber unentwickelt, und nur die Geſammtheit der lyriſchen Aeußerungen gibt das Bild einer Perſönlichkeit, eines Volks, der Völker, der Welt. Die beſtimmte Art des Zuſammenfühlens der Individualität und der Welt verleiht dem Gedichte ſeinen *Duft*.

Die lyriſche Poeſie hat über der Innigkeit, die ihr gewonnen iſt, das Object zwar nicht ſo ganz verloren, wie die Muſik; wir haben ihre epiſchen,

Digitized by Google

bildlichen, gnomiſchen, überhaupt einen Gegenſtand nennenden Elemente kennen gelernt; aber ſie kann das Object nicht entwickeln, nicht ausbreiten. Iſt ihr zeitliches Element die Gegenwart, alſo der Augenblick, ſo iſt in Beziehung auf ihren Verkehr mit den Gegenſtänden ihr Charakter die Punctualität; ſie iſt ein punctuelles Zünden der Welt im Subjecte: in dieſem Moment erfaßt die Erfahrung dieſes Subject auf dieſe Weiſe. Wir haben in §. 393, ₁. für alle Phantaſiethätigkeit gefordert, daß ſie von der zufälligen Anregung durch irgend ein Naturſchönes ausgehe, allein in den andern Gebieten wird an dem ſo gegebenen Stoffe fortgebildet, bis er ein größeres Weltbild darſtellt, das eine zweite, ideale Natur iſt und worüber man den Ausgangspunct rein vergißt; die Muſik fällt hier weg, da ſie gar kein Mittel hat, den Anſtoß, wovon die erfindende Stimmung ausgegangen, erkennbar durchblicken zu laſſen; der lyriſche Dichter aber ſagt es recht ausdrücklich, daß er bei dem und dem Anlaß, hier am Fluß, im Gebirge, hier, wo er die Geliebte zum erſten oder letzten Mal geſehen, wo er am Todtenbette des Freunds geſtanden u. ſ. w., den Grundgehalt des Lebens ſo oder ſo gefühlt hat; wir ſehen ihn im Nachen auf dem Strom, über den er vor Jahren ſchon einmal gefahren, von den Manen derer, die damals mit ihm waren, begleitet; wir ſehen ihn dem Schnee, dem Regen entgegenſtürzen, um die Bruſt zu kühlen, mit ſchlagendem Herzen geſchwind zu Pferde ſteigen, das Rebengeländer an ſeinem Fenſter mit Thränen befeuchten; das Mägdlein ſteht am Herde, muß Feuer zünden früh, wenn die Hähne kräh'n, und wie ſie in's Feuer blickt, fällt ihr ein, daß ſie die Nacht vom treuloſen Knaben geträumt hat, die Verlaſſene ſchleicht durch's Wieſenthal als im Traum verloren. So accentuirt der Lyriker die Situation und eben weil er ſie als ſolche accentuirt, mit einem raſchen Lichte beleuchtet, geht er nicht zu der Ausführung fort, worin ſie ihre Bedeutung verlöre. Daher gilt von der lyriſchen Dichtart wie von keiner andern das Göthe'ſche Wort, daß ein wahres Gedicht Gelegenheitsgedicht im höheren Sinne des Wortes ſei, daher konnte aber auch in keinem Kunſtgebiete das Wahre dieſes Wortes ſich ſo ſehr dahin verkehren, daß man unter Gelegenheit einen Anlaß verſtand, von dem nicht freie Gunſt der Muſe, ſondern die Abſicht des Machens, etwa gar auf Beſtellung, ausgeht. Die Gelegenheit iſt der Zufall des Anlaſſes, der die Phantaſie abſichtslos in Bewegung ſetzt. Alles äſthetiſche Erfinden iſt zufällig, aber in keinem Gebiete betont ſich der Begriff der Zufälligkeit ſo, wie im lyriſchen, eben weil der außer aller Berechnung liegende Ausgangspunct als ſolcher in der Situation premirt und erhalten wird. Die Situation iſt der Moment, wo Subject und Object ſich erfaſſen, dieß in jenem zündet, jenes dieß ergreift und ſein Weltgefühl in einem Einzelgefühl ausſpricht. Treffende und feine Bemerkungen über dieſen Lebenspunct der ächten Lyrik gibt Gervinus in ſeiner meiſterhaften

Digitized by Google

Schilderung des deutſchen Volksgeſangs (Geſch. d. Nat.-Lit. d. Deutſch. Th. 2, VII, 1). — Vermöge dieſes Charakters liegt nun das Pathologiſche im lyriſchen Gebiete näher, als in andern; wir haben es längſt beſprochen und abgewieſen und brauchen daher hier nur zu ſagen, daß es wegen der ſtärkeren Verſuchung beſonders ausdrücklich zu verwehren ſei. Die jambiſche Poeſie der Griechen, ſo manches von Zorn und Rache glühende Lied der Araber, der franzöſiſchen Dichter des Mittelalters, vor Allem aber die neuere Zeit mit ihrer ſo ungleich vertieften Spannung der Gegenſätze im Subjecte liefert unzählige Proben; was der unmittelbare Natur-Ausbruch der Leidenſchaft ſei, zeigt namentlich Bürger in Stellen, wie: „denn wie ſoll, wie kann ich's zähmen, dieſes hochempörte Herz? wie den letzten Troſt ihm nehmen, auszuſchreien ſeinen Schmerz? Schreien, aus muß ich ihn ſchreien" u. ſ. w. Die Gefahr, daß „die Hand, die vom Fieber zittert, das Fieber zu ſchildern unternehme", hat noch einen beſtimmteren Grund, als den, daß die Forderung des in gegebener Situation lebensfriſch Gefühlten ſo leicht mißverſtanden wird: er liegt in der falſchen Deutung der Wahrheit, daß das Land des Gefühls ein Land der Schmerzen iſt. Erleben, erfahren heißt durch Leiden gehen; die Welt in ſich verarbeiten, heißt durch das Meer der Qualen ſchwimmen. Das Object tritt nicht kampflos in das Subject ein, um aus ihm verklärt im Glanz und Dufte der Empfindung hervorzuſteigen; die naive epiſche Freude an den Dingen muß erſt bitter vergällt, das Ideal, womit der jugendlich geſchwellte Geiſt an die Welt geht, mit der rauhen Unerbittlichkeit hart zuſammengeſtoßen ſein, ehe die Blume der tieferen, gefüllteren Lyrik aus den Tiefen des Gemüthes ſproßt. Die Lyrik hat dieſen Lebensprozeß in ſeiner innerſten Spannung auszuſprechen und ſo unzählige Lieder der unbefangenen Heiterkeit ſie geſchaffen hat und ſchafft, ſo geben doch dieſe nur zuſammengefaßt mit der weit größeren Summe der ſchmerzvollen das ganze und wahre Bild dieſer Dicht-Art. Aber eben: der Kranke kann die Krankheit nicht darſtellen; nur das Gemüth, das ſich zur Seligkeit der idealen Freiheit durchgekämpft hat oder doch die tiefe Anlage dazu, die Kraft der Geſundheit in ſich trägt, um die gefährlichſten Krankheiten in glücklichen Kriſen zu überſtehen, wird die einzelne Erſchütterung, wie ſie ſo eben noch in ihm nachzittert, verklärt, zur Allgemeinheit der Idee gereinigt wiedergeben. Göthe's unverwüſtliche Elaſtizität ſteht auch in dieſem Zuſammenhang als reines Muſter da. In ſeiner Hand wird Alles leicht und frei, verliert die Erdenſchwere, ſchwebt im Aether der reinen Stimmung und Form. An dem Morgen, da er Wetzlar verläßt, die Flamme einer verzehrenden Leidenſchaft, in welche die Zeitſtimmung der Sentimentalität noch ihr Oel gegoſſen, noch heiß im Herzen, dichtet er „Pilgers Morgenlied"; der Nord des Lebens „ziſcht ihm tauſendſchlangenzüngig um's Herz", aber die Liebe des einzelnen Mannes zum einzelnen Weibe wird ihm zur

Digitized by Google

„allgegenwärtigen Liebe, die ihn durchglüht, die ihm gegoſſen in's früh-welkende Herz doppeltes Leben: Freude, zu leben, und Muth."

Das einzelne Werk der lyriſchen Muſe wird durch dieſe Unendlichkeit, den Ausdruck eines freien, in der Klarheit des Univerſalen lebenden Gemüths zum Mikrokoſmus. Allein die Kunſt im Ganzen und Großen ſtrebt dahin, den Mikrokoſmus in einem entfalteten, größeren Ausſchnitte des Makrokoſmus niederzulegen; die Lyrik faßt nur einen kleinen Punct der Welt an und läßt ihm keine Selbſtändigkeit, entwickelt ihn nicht, ſondern eilt, ihm den Klang des Gemüths zu entlocken; der kleine Punct wird dadurch wohl zu einer Welt, aber doch nicht ſo unbedingt, wie es Angeſichts des größeren Kunſtwerks keine Welt mehr gibt, ſondern die ganze Welt jetzt hier, in dieſem Bild enthalten iſt, wir fühlen vielmehr den Vorbehalt durch, daß es unzählige andere Puncte der Berührung und Klänge geben kann, die erſt das Weltbild vollenden. Man muß daher die Erzeugniſſe der lyriſchen Dichtung ſummiren, das Bild der ganzen einzelnen Perſönlichkeit und ihrer Weltauffaſſung entſpringt nur aus der Reihe ihrer Lieder; dieſe Reihe neigt an ſich zu Gruppen, die einen Lebenszuſtand erſt entfalten. Die Gruppen führen wieder aufeinander und ſchließen ſich zum Geſammtbilde ab. Solche Gruppen ſind aber im Großen die lyriſchen Poeſieen ganzer Völker, wie ſie ſich unterſcheidend ergänzen, und nur die lyriſchen Dichtungen aller kunſtſinnigen Nationen zeigen die Welt auf ihren verſchiedenſten Puncten von der Subjectivität nach ihren verſchiedenſten Seiten erfaßt, durcharbeitet, poetiſch durchwühlt und ſo die Welt im Subject oder umgekehrt. — Wir können dieß Alles ſo zuſammenfaſſen: die lyriſche Poeſie hat nicht ſowohl beſtimmten Körper, als beſtimmten Duft. Man vernimmt in ihr die Perſönlichkeit und ihre Art, die Gefühlsweiſe ganzer Nationen, vereinigt mit der beſtimmten Natur der Gegenſtände, an die das Gefühl im einzelnen Fall und in herrſchender Richtung anſchießt, wie eine ſpezifiſche Atmoſphäre, die man gern mit einem feinen, aber entſchiedenen Eindruck auf den Geruchſinn vergleicht. Es iſt, wie wenn man vom Weine ſagt, er habe Blume, eine beſtimmte Blume, womit man ausdrücken will, daß man das Erdreich, worin er gewachſen, die Zone, die ihn gereift, in den feinſten Nerven durchfühle. Es iſt vielleicht das höchſte, abſolute Lob, wenn man von einem lyriſchen Gedichte ſagen kann, es habe Duft. Herder hat, wie Wenige, das Organ gehabt, dieſen Duft zu finden und zu unterſcheiden.

§. 887.

Der lyriſche Styl iſt im Unterſchiede vom epiſchen (vergl. §. 869) darauf gewieſen, mehr errathen zu laſſen, als auszuſprechen, vom Aeußeren auf das Innere zu deuten und daher nicht in gemeſſener Ruhe zu entwickeln, ſondern

Digitized by Google

raſch, abgebrochen fortzuſchreiten. Die Compoſition verknüpft die Vorſtellungen nicht nach ihrer objectiven Ordnung, ſondern liebt Abſprünge, die ihren Zuſammenhang in der ſubjectiven Einheit des Gefühls haben und nur entfernt der relativen Selbſtändigkeit der Epiſode ſich nähern können. Die wirkliche Einheit liegt darin, daß ſie ein organiſches Bild des Verlaufs einer Stimmung gibt, worin eine Bewegung durch drei Hauptmomente (vergl. §. 500, ².) ſich vernehmlich durchziehen wird. Dieſem Gange ſagt die unterbrechende und abſchließende Rückkehr zum Grundtone durch den Refrain zu. Die Natur des Gefühls fordert Kürze des Ganzen.

Es wird ſich zeigen, daß der Unterſchied der Style in der lyriſchen Poeſie nicht in der durchgreifenden Bedeutung auftreten kann, wie in der epiſchen; wir erwähnen ihn vorläufig ſchon hier, um zuzugeben, daß die direct ideale, plaſtiſche Richtung allerdings den ſtammelnden, ſprungweiſen, andeutenden Charakter nicht in dem Maaße tragen wird, wie die naturaliſtiſche und individualiſirende; allein es wird dieß nur ein ſehr relativer Maaß-Unterſchied ſein, denn die ſpezifiſche Natur des Gefühls iſt ſich überall gleich: ſie kann ſich eigentlich nicht in Worten ausdrücken und wenn ſie es doch verſucht, muß ſie es ſo thun, daß man den Worten anſieht, es ſei immer noch mehr zurück, als ausgeſprochen iſt. Je mehr ich mein Gefühl zur klaren Geſtalt beredt und in flüſſigem Zuſammenhang herausbilden kann, deſto mehr hört es ſchon auf, Gefühl zu ſein. Wir haben geſehen, daß epiſche Anſchauungs-Elemente, Gedanken und Willensbewegungen herbeigezogen werden, um einen Anhalt zu geben, an dem das Unergründliche zur Aeußerung gelange; es muß aber eben zugleich die Unzulänglichkeit dieſes Anhalts zu Tage treten, es ſind Lichter, die das Dunkel nicht ganz erleuchten, ſondern wieder zerrinnen und ſo ein Helldunkel erzeugen. Namentlich muß ſich dieß an dem indirect bildlichen Elemente, den Tropen, bewähren: die lyriſche Poeſie wird die kühn verwechſelnde Metapher dem begründenden, entwickelnden Gleichniſſe vorziehen, das gerne dem Bilde die Ausführlichkeit einer über den Vergleichungszweck hinausgehenden ſelbſtändigen Schönheit zuwendet. Es bleibt alſo dabei, daß das ahnungsvoll nach innen Deutende, Springende, Unentwickelte recht im vollen Gegenſatze gegen das Epiſche den allgemeinen lyriſchen Stylcharakter bildet. Man ſehe darauf jenes Lied und lied-artige Gebet Gretchen's in Göthe's Fauſt an und beobachte, wie hier das ächt lyriſche Gefühl von jedem Verſuche der Entfaltung, der Ausbreitung wieder in ſeine unerſchöpfliche Tiefe zurückſinkt. Dieß Stylgeſetz wird ſich am meiſten da bewähren, wo es am meiſten in Gefahr ſein wird, nämlich in den Formen, die innerhalb der lyriſchen Poeſie epiſch zu nennen ſind, alſo die Aufgabe haben, im Zuſammenhang erzählend darzuſtellen; hier wird der lyriſche Charakter der ſcheinbar

Digitized by Google

ablenkenden Aufgabe zum Trotz, alſo gerade mit doppeltem Nachdrucke ſich geltend machen. — Der allgemeine Satz führt ſogleich zu der Frage nach der Compoſition und hier bewährt ſich, was von der Schwäche des Unterſchieds der Style geſagt iſt, daran, daß gerade der direct ideale, claſſiſche Styl auf ſeiner Höhe am vollſtändigſten ausgebildet hat, was man die lyriſche Unordnung nennt. Sie hat ſich vorzüglich in der Ode feſtgeſetzt; Pindar componirt wahrhaft labyrinthiſch, knüpft Fäden an, läßt ſie wieder fallen und flicht ſie erſt am Ende ſo zuſammen, daß die Bedeutung klar wird (vergl. u. A. Otfr. Müller Geſch. d. griech. Lit. B. 1, S. 409 ff.). Dieſe vielbeſprochene Art der Anlage, das Abſpringen zu weit von einander entlegenen Gegenſtänden, das ſcheinbar geſetzloſe, der bloßen Einbildungskraft angehörige Spiel der Verknüpfung der Vorſtellungen erklärt ſich leicht daraus, daß die wirkliche Ordnung eine ſubjective iſt und die objectiven Elemente aus dem Einen Geſichtspuncte der Stimmung verbindet. Dieſe ſchwebt über der Welt, wie ein Magnet, an den auf Koſten des ſächlichen Zuſammenhangs Jedwedes anſchießt, was eine weſentliche Seite der Beziehung zu ihm hat, oder ſie kann mit dem ſchwebenden Vogel im Anfange von Göthe's Harzreiſe im Winter verglichen werden: „Dem Geier gleich, der auf ſchweren Morgenwolken mit ſanftem Fittig ruhend nach Beute ſchaut, ſchwebe mein Lied!“ Man wird ſich hierüber klare Rechenſchaft geben, wenn man an ſich ſelbſt beobachtet, wie im Zuſtande entſchiedener Gefühlsſtimmung die Phantaſie umherſchweift, als handle ſie, vom Denken nicht überwacht, ganz willkürlich für ſich; man wird ſich zuerſt wundern, wenn man ſich darauf beſinnt, bei wie fremdartigen Gegenſtänden ſie herumgeirrt iſt, hernach aber ſich überzeugen, daß ſie im Dienſte des Einen Grundgefühls gehandelt hat. Der Wahnſinn als fixe Idee iſt ein krankhafter Verluſt des ganzen Geiſtes in dieſen Zuſtand, dem die Kunſt als einem Zuſtand unter andern freie äſthetiſche Form gibt: er ſieht alle Dinge außerhalb der richtigen Ordnung nur im Zuſammenhang mit Einer habituell gewordenen Vorſtellung, Empfindung; Blitz, Donner, Sturm und Regen, Edgar's Erſcheinung, Gloſter's feinen Hut und alles Andere bezieht Lear nur auf den Undank ſeiner Töchter. Die Phantaſie kann auf dieſer ſcheinbaren Irrfahrt bei dieſem oder jenem Bild auch länger verweilen, als der ſprungweis bewegte Charakter der Dichtung es zuzugeben ſcheint, und man kann dieß Epiſode nennen. Dahin gehören z. B. die mythiſchen Erzählungen Pindar's, wie die des Argonautenzugs im Pythiſchen Gedicht auf den Kyrenäiſchen König Arkeſilas, allein das herrſchende Gefühl ruft die Phantaſie von dieſem Verweilen doch ungleich raſcher zurück, als die epiſche Anſchauung; ſo im gegebenen Beiſpiele, wo jenes Bild nur dient, die Größe des Kyrenäiſchen Königsgeſchlechts durch den Ruhm der Argonauten, von denen es abſtammt, zu verherrlichen. In der modernen Lyrik werden ſolche Epiſoden-

Digitized by Google

ähnliche Stücke weit kürzer ſein, weil der ſubjective Charakter hier überhaupt das Anſchauungs-Element weit mehr in die Enge zuſammenzieht, man kann ſagen, weil ſie ächter lyriſch iſt. Die Einheit des lyriſchen Gedichts iſt denn weſentlich Ton-Einheit und es gleicht jener Richtung in der Malerei, welche nicht nur die Schönheit der Zeichnung, ſondern überhaupt den Werth der Gegenſtände gegen den Stimmungston zurückſtellt. Wir ſind aber jetzt im Elemente des zeitlich Bewegten: die Ton-Einheit muß alſo in Ton-Unterſchiede ſucceſſiv auseinandergehen und kann als Einheit von dieſen ebenſoſehr Bewegungs-Einheit heißen. Ein beſtimmtes Gefühl ſoll im Liede den Weg gehen, den ihm ſeine Natur vorſchreibt, und nicht ruhen, bis es erſchöpft iſt. Es bedarf keines Beweiſes, daß auch hier der Dreiſchlag von Anfang, Mitte, Schluß, wie wir ihn für alle Compoſition als organiſch gegeben aufgeſtellt haben, das Grundgeſetz der Gliederung bilden wird: Anſchwellen, Ausbrechen, ſich Beruhigen iſt der natürliche Verlauf jeder beſonderen Stimmung. Doch können dieſe Elemente verſchiedene Stellungen zu einander eingehen und zu der Verſchiedenheit dieſer Stellung kommt noch die Verſchiedenheit der Miſchung des Gefühlsklangs mit den Anſchauungs-Elementen, dem Gedankenmäßigen (Gnomiſchen) und dem Hindringen gegen den Willens-Entſchluß. Das letzte der drei Momente, die Beruhigung, kann natürlich die mannigfaltigſten Formen annehmen, iſt nicht nothwendig eigentliche Beſänftigung, beſteht aber weſentlich immer darin, daß das Gefühl eben in der Selbſtdarſtellung ſich läutert, idealiſirt. Pilgers Morgenlied von Göthe (Nachgel. W. B. 16), das wir oben in anderem Zuſammenhang angeführt, enthält den Dreiſchlag der Momente in der einfachen Weiſe, daß im erſten Satze der Anblick von Lila's Wohnung, obwohl im Morgennebel verhüllt, Bilder ſeliger Erinnerung im Dichter weckt; nun folgt ein zweiter Satz, zuerſt epiſch der erſten Begegnung gedenkend, dann raſch zu dem Gefühle der rauhen Wildheit des Trennungsſchmerzes übergehend und dieſem Schmerze kühn den männlichen Willen entgegenſtellend, im letzten Satze aber beruhigt ſich dieſer Sturm nicht im Erlöſchen der ſchmerzvollen Stimmung, ſondern im Verklären derſelben zur allgegenwärtigen Liebe. Dieß iſt allerdings die einfachſte, allgemeinſte Form des Verlaufs; allein die Beruhigung kann auch in einem vollen, ſtürmiſchen Ausbruch des Gefühls liegen und dann haben wir die Umſtellung, daß das zweite der drei Momente, wie ſie oben aufgeführt ſind, an den Schluß tritt; ſo ſchließt Gretchen's Lied „Meine Ruh' iſt hin“ mit dem ſtürmiſchen Wunſche, an den Küſſen des Geliebten, zu dem die wühlende Sehnſucht ſie drängt, zu vergehen: vorher zurückgehalten, gepreßt, erſtickt ſtürzt hier das Grundgefühl gewaltſam wie durch eine Schleuſe hervor, die ſich dadurch geöffnet hat, daß die arme Verlaſſene das Bild des Geliebten im vollen Glanze, wie die Liebe ſchaut, ſich vergegenwärtigt hat. Dieß iſt nun

Digitized by Google

freilich keine Beruhigung im gewöhnlichen Sinn, aber als höchſter Ausdruck der Sehnſucht doch ein idealer Abſchluß. In Mignon's Lied „Kennſt du das Land“ ſteigert ſich die Sehnſucht in ununterbrochener Folge; in drei Strophen ſtellt ſich einfach die Dreigliederung dar; die erſte malt die Natur Italiens, die zweite ſeine Kunſt, und hier hängt ſich an das vorſchwebende Bild die dunkle Erinnerung der dort verlebten Kindheit; dadurch befeuert ſich in der letzten Strophe die Sehnſucht, die Phantaſie ſucht den Weg zu dem Ziele derſelben und findet ihn in einem der Alpenpäſſe, deſſen wilde Gebirgswelt recht der zum Gipfel angelangten Heftigkeit des Wunſches entſpricht, und mit dieſem beſchleunigten Pulſe ſchließt das Lied. Dagegen ſtellt ſich in Göthe's Gedicht „Raſtloſe Liebe“ der ſtürmiſche Ausbruch an den Anfang, bildet den erſten Satz: der Dichter möchte dem Gefühl einer neuen Liebes-Anziehung ſich entreißen, ſtürzt dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen; im zweiten Satze gibt er ſich davon Rechenſchaft, aber wir ahnen ſchon, daß die Schmerzen, denen er entfliehen will, nicht ſo unwillkommen ſind: „alle das Neigen von Herzen zu Herzen, ach! wie ſo eigen machet das Schmerzen!“, und im dritten Satze hat er ſich in das Glück ohne Ruh' ergeben und erkennt der Liebe, aus der es kommt, die Krone des Lebens zu: erſt jetzt, mit dieſem Geſtändniß iſt ausgeſprochen, was dem Anfange noch verſchwiegen zu Grunde liegt. — Dieſe Winke mögen hinreichen, zum weiteren Nachdenken über die lyriſche Compoſition und die mancherlei Umſtellungen ihrer Glieder anzuregen; ſie wären leicht zu vermehren, namentlich wenn wir auf die Form eingehen wollten, die eine Handlung erzählt und hiemit an das Ariſtoteliſche „Anfang, Mitte und Schluß“ in ähnlicher Beſtimmtheit gewieſen iſt wie Epos und Drama. Weſentlich iſt aber hier noch das Moment einer wiederkehrenden Unterbrechung des lyriſchen Verlaufs, die denn auch am Abſchluſſe noch ihr Recht behauptet, hervorzuheben: es iſt der Refrain, wie ihn beſonders das germaniſche Volkslied und die durch es verjüngte Kunſtpoeſie liebt. Er iſt zunächſt überhaupt Ausdruck davon, daß das Gefühl ſich in Worten eigentlich nicht auszubreiten, darzuſtellen vermag; ſo wird in Gretchen's ſchon beſprochenem Liede: „Meine Ruh' iſt hin“ der erſte Vers, der das Thema hingeſtellt hat, zum wiederkehrenden Strophen-Abſchluß, zum Refrain: es iſt ein mattes Zurückſinken von dem Verſuche einer ausführenden Schilderung des Zuſtandes einer liebenden Seele, die ihr Centrum verloren hat, aber am Schluſſe kann er hier nicht wiederkehren, da, entflammt am Bilde des Geliebten, das Gefühl ſich Luft gemacht hat und in's Weite ergießt. Dagegen in Gretchen's Gebet faßt er als Anfang und Schluß das Ganze ein; hier iſt er der Ausdruck davon, daß die Verzweiflung nur bei der göttlichen, mitfühlenden Liebe Hülfe ſuchen kann, er iſt aber am Schluß etwas verändert, ein heftigeres Flehen. Der Refrain trägt durch ſeine

Einſchnitte zu der ſogenannten lyriſchen Unordnung bei, denn unvermittelt durchbricht er die Verſuche des Gefühls, zur objectiven Anſchauung überzugehen; aber in Wahrheit ſtellt er wie eine wiederkehrende Melodie die Einheit des Grundtones aus den Wechſeln und Unterſchieden her; zugleich iſt er ein Ruhepunct: das Gemüth hält ſich an ihm feſt in dem bodenloſen Wogen der Empfindung. Allerdings kann er auch aus bloßen Naturlauten, Interjectionen beſtehen; die Bedeutung eines durchgehenden Bandes zum Feſthalten der Grund-Empfindung bleibt ihm dann in dunklerer, der Muſik enger verwandter Weiſe. Das Kinderlied und Handwerkslied ſpielt gerne mit dieſer Form, um eine Körperbewegung auszudrücken, die der Geſang begleitet; die Kunſtpoeſie wird in Nachbildungen leicht kindiſch. — Daß die lyriſche Dichtung auf *Kürze* angewieſen iſt, geht aus der Natur des Gefühles hervor, wie wir auf ſie dieſelbe Forderung ſchon in der Lehre von der Muſik §. 764 begründet haben.

§. 888.

Die lyriſche Poeſie iſt durch ihre Bedeutung als Wiederkehr des Standpuncts der empfindenden Phantaſie in der dichtenden beſonders eng auf die *rhythmiſche Form* gewieſen; ſie führt ihrer Natur nach zum Strophenbau, bildet ihn kunſtreich zu einer Vielfältigkeit verſchlungener Gliederungen fort, verbindet Strophen zur Strophengruppe, deren Compoſition naturgemäß zu einer Gliederung von drei Sätzen neigt, endlich Strophengruppen zu größeren Ganzen. Die Grundforderung aber iſt, daß Ton und Gang der Stimmung ſich in der äußern Form treu ausſpreche, und dieſes Verhältniß ſoll nicht unter allzu viel Kunſt leiden. Weſentlich entſpricht dem Charakter der lyriſchen Dichtung der Reim. Die Verwandtſchaft mit der Tonkunſt wird in ihr zur wirklichen Verbindung durch muſikaliſchen Vortrag.

Die lyriſche Dichtung iſt enger an den Gehörſinn gewieſen, weil ſie an das Bewußtſein zwar anknüpft, aber ihren Gefühls-Inhalt ihm nicht völlig zu erſchließen vermag, der Ton und ſeine Kunſtbildung aber eben die Sprache des Gefühls iſt. Doch führt dieß nicht unmittelbar auf den eigentlich muſikaliſchen Vortrag; die rhythmiſche Form in ihrem Unterſchiede von der Muſik und ihrer tiefen Verwandtſchaft mit derſelben iſt eben der Punct, worin der Antheil des Bewußtſeins, durch den jene Kunſt dem Gefühle Wort-Ausdruck gibt, mit dem reinen Bewegungsleben des Gefühls geeinigt erſcheint. Die verſchlungenen, mit Bild und Gedanke durchſchoſſenen Wege und Gänge des Gefühls führen nun naturgemäßer zu kunſtreichen rhythmiſchen Gebilden; es tritt an die Stelle der fortlaufenden epiſchen Versreihe eine Verbindung von Reihen zu ſelbſtändigen kleineren Ganzen,

Digitized by Google

zu Strophen, und eine Aufeinanderfolge von Strophen wie dort von einfachen Reihen. Von jeher haben die Strophen dazu geneigt, den Weg des Gefühls dadurch beſtimmter darzuſtellen, daß ſie durch eine nach Länge oder Kürze überhaupt oder auch metriſch ungleiche Zeile ihre zuſammengeſtellten Reihen abſchloſſen und damit das Ausathmen des Gefühls ſchlechthin oder das Ausathmen mit einem kurzen neuen Aufſchwunge darſtellten. Es war zuerſt der Pentameter, der im elegiſchen Versmaaße zum Hexameter trat als „melodiſches Herabfallen der flüſſigen Säule, die im Hexameter geſtiegen iſt,“ es war dann der Epodos in verſchiedenen Formen. Allein der Doppelſchlag von Steigen und Sinken iſt nur die allgemeinere Seite des Gefühlslebens; die Stimmung hat ihren innern Verlauf und wir haben in §. 887 auch von ihm geſagt, daß ſich derſelbe naturgemäß durch drei Momente bewegen wird. Als ſich die Lyrik in der doriſchen Chorpoeſie immer kunſtreicher ausbildete, ſtellte ſich denn auch die Dreigliederung in den drei Sätzen: Strophe, Antiſtrophe und Epode dar. Die Minnepoeſie des Mittelalters hat dieſelbe Kunſtform in den zwei Stollen, die der Aufgeſang hießen, und dem Abgeſang ausgebildet; unter den neueren Bildungen ſind es namentlich mehrere italieniſche, die in der Verſchlingung ihrer melodiſchen Bänder den Abſchluß durch einen zwei vorangehenden Sätzen ungleichen Satz lieben, ſo die achtzeilige Stanze und das Sonett. Die antike Lyrik iſt nun zu äußerſt kunſtreichen Bildungen in der einzelnen Strophe fortgegangen und hat Gruppen von Strophen mit andern zu Einer großen verbunden: eine Höhe, die jedoch bedenklich die Grenze des richtigen Maaßes berührt. Es iſt nämlich der Conſequenz, zu welcher der erſte Theil unſeres §. führt, ihre Schranke zu ſetzen; denn bis auf einen gewiſſen Grad getrieben iſt das Kunſtreiche der rhythmiſch-metriſchen Form nicht mehr Ausdruck, ſondern Abzug, Ableitungskanal der Innigkeit der Empfindung: die Form wächst nicht mehr mit dem Inhalt, ſondern fordert Intereſſe für ſich und ſtiehlt ihm ſeine Wärme. Die Alten, bei denen überhaupt die äußere Kunſtform mehr als eine ſelbſtändige Welt der Schönheit beſtand (vergl. §. 859), konnten hierin ungleich weiter gehen, als die Neueren, ihr Formgefühl war als ſolches ſo warm, daß ſie, wenn ſie auch die Form mit Verluſt an Intereſſe für den Inhalt fühlten, doch innig fühlten. Wir werden zudem ſehen, mit welchen andern Seiten des unterſcheidenden Charakters ihrer lyriſchen Poeſie dieß zuſammenhängt. Dagegen ſchlug die ähnlich kunſtreiche Ausbildung der lyriſchen Formen im Minnegeſang auf der Höhe, zu der ſie ſich ſteigerte, in unzweifelhafte Erkältung des Gefühls, in conventionelles Spiel und ſtabilen Cultus beſtimmter Empfindungen um und es bedurfte der ganzen Schlichtheit des ſpäter aufblühenden Volksliedes, um zur Wahrheit zurückzukehren. Die Künſtlichkeit der romaniſchen und muhamedaniſch orientaliſchen Formen wird uns nöthigen, dieſer Lyrik ihre

Stelle jenſeits der Mitte wahrer Innigkeit anzuweiſen. Was namentlich die größeren Strophenſyſteme betrifft, ſo tritt an ihre Stelle in der neueren Poeſie natürlicher das Cycliſche, der Kranz von Gedichten, den der gemeinſchaftliche Inhalt einer umfaſſenden Gefühls-Situation oder Lebensepoche an geiſtigem Bande zuſammenhält. — Das einfach Weſentliche bleibt immer, daß der Stimmungston im Rhythmus reinen Ausdruck finde. Wir zeigen die rechten Wege durch einen Blick auf Göthe'ſche Balladen. „Der Fiſcher" iſt durchaus anthitetiſch gebaut; jede Strophe beſteht aus zwei kleineren vierzeiligen. Das Maaß iſt jambiſch, alſo anwachſend, andringend, aber je auf eine längere Zeile folgt eine kürzere: ein Zweiſchlag, der auf die Anſchwellung ein Gefühl des Zurückſinkens folgen läßt; die meiſten der Langzeilen aber zerfallen durch eine Diäreſe in zwei Dipodien, z. B: „das Waſſer rauſcht, das Waſſer ſchwoll;" „halb zog ſie ihn, halb ſank er hin." So geht durch das Ganze das Gefühl des anſchlagenden und zurückſinkenden Wellenſpiels, recht das Gefühl des Waſſers und des ſüß, ſchwindlicht Verlockenden, was es hat. „Der Gott und die Bajadere" beſteht aus Strophen, die je wieder aus zwei vierzeiligen gebunden ſind, aber auf jede ganze Strophe folgt eine dreizeilige, die ſich zu jener wie der Abgeſang zum Aufgeſang mit ſeinen Stollen verhält, übrigens durch den Schlußreim, welcher mit dem der größeren Strophen gebunden iſt, ſich an dieſe anflicht. Jene ſind trochäiſch und drücken durch dieſes Maaß bald das Hohe der Herabkunft des Gottes, bald das ſicher Continuirliche des Fortſchrittes von den erſten Anlockungen und Erweiſungen der Liebe bis zum tragiſchen Ende aus. Die kürzeren Abſchlußſtrophen dagegen beſtehen aus längeren daktyliſchen Zeilen mit Vorſchlag und trochäiſchem Schluß; ſie ſchießen hervor, als habe das Gefühl in den Hauptſtrophen nicht genug Raum gehabt, ſich zu dehnen; in der erſten bezeichnet dieſer Rhythmus nur das ſchnell Wechſelnde in Mahadöh's Erdreiſen, in der zweiten ſchlägt er zum lieblichen Tanz und Zymbel-Klang als beſchleunigter Puls, in der dritten drückt er die dienſtwillige Geſchäftigkeit des Mädchens und die Freude des Gottes aus, in der vierten klingt er ängſtlich anwachſend im Gefühle der ſteigenden Schärfe der Prüfungen, in der fünften athmet er befriedigte Luſt, in der ſechsten bricht er ſtoßweiſe durch wie die Verzweiflung, womit die Bajadere unter die Begleiter des Leichenzugs ſtürzt, in der ſiebenten ſcheint er unter dem tragiſchen Inhalte des Prieſtergeſangs in dunkler Bangigkeit zu zittern, in der achten iſt er ganz Klage und in der neunten ſchwebt er mit dem verklärten Paare beſchwingt zum Himmel empor. Dagegen betrachte man die Braut von Korinth; ihre Atmoſphäre iſt ſchwüle Bangigkeit, es liegt wie ein bleierner Druck auf ihr; zwei kürzere Zeilen vor dem Schluſſe der Strophen ſcheinen unter dieſem Drucke nicht weiter zu können, den wiederholten Anſatz zu hemmen, den Athem einzuhalten, der dann, wie wenn der

Digitized by Google

Eintritt eines erwarteten Schrecklichen ihn befreite, in einer abſchließenden längeren Zeile, doch, wie die andern, in ſchweren trochäiſchen Wellen, aus-haucht, und erſt in der letzten Strophe wird die Recitation dieſem rhythmiſchen Ende einen leichteren, ſchließlich entlaſtenden Ton geben. Aehnlich verfolge man, wie die kurzen Zwiſchenſtrophen im „Zauberlehrling" bald die unwillkommene Stetigkeit des Fortwirkens der Zauberkräfte, bald die drollig angſtvolle Haſt des Lehrlings, bald den ordnenden Befehl und die Lehre des Meiſters ausdrücken. — Wir haben hier überall Strophenbildungen, die das Einfache verlaſſen, ohne zu verwickelt zu werden und namentlich iſt es der Reim, der die überſichtliche Haltung ſichert. Es erhellt aus Allem, was über den Charakter des Lyriſchen geſagt iſt, daß er in dieſer Dichtart die Bedeutung, die ihm in §. 860, a. zuerkannt iſt, im engſten Sinne behauptet. Er iſt weſentlich ſtimmungsvoll und man kann ſagen, daß die lyriſche Form ihren Beruf, ganz Kunſt der poetiſchen Stimmung zu ſein, erſt mit ihm erreicht habe. Das Verhältniß der lyriſchen Dichtung zur Muſik iſt ſchon in §. 839, a. berührt. Das Epos iſt zum recitirenden Vortrag, das Lied zum Geſange beſtimmt. Die innige Analogie zwiſchen dieſen iſt in aller Volkspoeſie wirklicher, untrennbarer Bund. Die griechiſche Lyrik hob ihn auch als Kunſtpoeſie nicht auf, ſondern wuchs und vervollkommnete ſich durchaus zugleich mit der muſikaliſchen Kunſt, mit den Inſtrumenten, und in der choriſchen Form trat der Tanz hinzu, der die ſchwierig verſchlungenen Maaße auch in die räumliche Figur überſetzte und dem Auge vortrug. Man muß ſich dieß veranſchaulichen, um ſich klar zu machen, welche Fülle ſtimmungsvollen Genuſſes dem Griechen ſchon in der Form lag. Namentlich hatten Strophe, Antiſtrophe und Epodos die Tanzfigur der Evolution, ihrer Abwicklung und des Stillſtands zur Grundlage. Nachdem nun die moderne Bildung das Band gelöst hat, iſt die Lyrik der Kunſtpoeſie zunächſt zum Leſen beſtimmt, doch iſt hier die Trennung vom Sinnlichen ungleich härter, als im Epiſchen, wie es vom öffentlichen Platze, wo einſt der Rhapſode horchenden Volksmaſſen mit heller Stimme vortrug, in die Stube zurückgetreten iſt. Mindeſtens gut declamirt wollen wir das lyriſche Gedicht hören; allein je ſtimmungsvoller, je ächter lyriſch, deſto weniger freilich kann dieß genügen, ja deſto weniger paßt es. Es gibt eine lyriſche Poeſie und wir werden ihr ihre Stelle anweiſen, die declamatoriſchen Charakter hat, aber wer keine Erzeugniſſe aufzuweiſen hat, die wie Geſang klingen, zum Geſang auffordern, dem Componiſten entgegenkommen, der hat ſich nicht wahrhaft als lyriſcher Dichter bewährt; ſeine Werke wurzeln nicht im reinen Elemente der Stimmung.

Digitized by Google

2. Die Arten der lyriſchen Dichtung.

§. 889.

Der Eintheilungsgrund für die Arten der lyriſchen Poeſie liegt in den verſchiedenen Schritten des Prozeſſes, durch welchen das Gemüth den Weltinhalt in ſein inneres Leben verwandelt; der Unterſchied des Objectiven und Subjectiven tritt alſo hier in eigenthümlicher Bedeutung auf und begründet drei Formen: eine Lyrik des *Aufſchwungs* zum Gegenſtande, eine andere des reinen *Aufgehens* des letzteren im Subjecte und eine dritte der beginnenden und wachſenden *Ablöſung* aus ihm oder der *Betrachtung*. Die andern Eintheilungsmomente (vergl. §. 864), namentlich das auf den Unterſchied der Style begründete, berühren ſich vielfach mit dieſem entſcheidenden, ohne mit ihm zuſammenzufallen, ſie treten vielmehr weſentlich auch neben ihm in Geltung.

Der innere Grund der bekannten Schwierigkeit der Eintheilung des lyriſchen Gebiets iſt natürlich der Mangel des eigentlich Objectiven: wo ein gegenſtändliches Weltbild gegeben wird, treten eingreifende Unterſchiede des Standpuncts mit dem Erfolg auf, daß die Welt in verſchiedenem Ausſchnitt, Umfang, daher in erkennbar feſtem Unterſchiede der Compoſition, der Behandlung, der ganzen Form zur Darſtellung kommt; wo dagegen das Subject nur die Welt in ſich, als in Empfindung verwandelte ausſpricht, da geräth Alles in's Fließende und iſt die nothwendige Folge eine unüberſehliche Vielheit der Formen, deren jede Stimmung in jedem Moment eine neue erfinden kann. Die Stimmungen ſelbſt aber ſind unendlich nach Individuen und Momenten und jede einzelne wieder unendlich gemiſcht; nur Ein großer Haupt-Unterſchied läßt ſich aufweiſen, nämlich eben derjenige, den der §. aufſtellt und den wir ſogleich erläutern, aber mit dem Vorbehalte, daß die genauere Benennung der Formen nicht eine beſtimmte Geſtalt, ſondern nur einen Ton, einen Charakter bezeichnen kann: das Hymnen-, das Lieder-*artige* u. ſ. w. Wir haben die epiſche Poeſie nach dem Unterſchiede der *Style* eingetheilt und dadurch gewonnen, daß die logiſche Folge im Allgemeinen zugleich als die geſchichtliche erſchien. In einer Kunſtform ohne eigentliche Objectivität kann der Styl-Gegenſatz eine ſo durchgreifende Bedeutung nicht haben. Es wird ein ſolcher natürlich auftreten: der plaſtiſch-ideale Styl wird objectiver in ſeiner ganzen Haltung ſein und ebendarum mehr entwickelnd, weniger unruhig verfahren, mehr

Digitized by Google

Gedanken-Elemente beimiſchen, er wird vermöge dieſer Eigenſchaften ſeinen Standpunct weniger in jener Mitte einnehmen, wo der Inhalt rein in lauter Stimmung aufgeht, ſondern mehr in der erſten und dritten unter den Formen des Prozeſſes, die der §. unterſcheidet, wogegen der charakteriſtiſche Styl recht entſchieden der rein lyriſchen Mitte angehören wird; dieſer Unterſchied wird ſich alſo mit unſerer auf das Allgemeine des innern Prozeſſes gegründeten Eintheilung berühren, aber nur theilweiſe in einer Art, worin die logiſche Ordnung zugleich die hiſtoriſche iſt, er wird nicht mit ihr zuſammenfallen, vielmehr es wird ſich zeigen, daß, obwohl die eine Stylrichtung mehr auf dieſer, die andere auf jener Stufe des Prozeſſes ihre Stellung hat, doch auf jeder Stufe jede von beiden auftritt und Unterſchiede innerhalb derſelben begründet. — Es könnte ſich fragen, ob nicht der Unterſchied der Auffaſſungs-Arten der Phantaſie (bildend, empfindend, dichtend), welcher die Eintheilung der Zweige überhaupt bedingt, hier, im Lyriſchen, auch als Grund für die Unter-Eintheilung einzuführen ſei. Allein die Subjectivität bildet zu ſehr den Charakter des ganzen Zweiges, als daß dieſer Unterſchied hier von durchgreifender Kraft ſein könnte. Es wird ſich allerdings finden, daß die erſte der Formen, wie ſie ſich nach unſerer Eintheilung unterſcheiden, mehr epiſche Elemente hat, von der zweiten erhellt bereits, daß ſie im engſten Sinne lyriſch zu nennen iſt, die dritte durcharbeitet das Gefühl mit der überwachſenden geiſtigen Beſinnung und könnte ſo in gewiſſem Sinn als dichtend bezeichnet werden; allein im Ganzen und Weſentlichen iſt dieſer Unterſchied demjenigen, den wir aus dem Prozeſſe der Empfindung entnehmen, nur verwandt und ähnlich, keineswegs gleich. Dieß ergibt ſich, wenn wir den letzteren nunmehr genauer, wiewohl nur in vorläufiger Kürze, anſehen. Vorbereitet iſt die Sache ſchon in §. 864, wo geſagt iſt, daß in der Unter-Eintheilung auf einem Puncte der Unterſchied des Objectiven und Subjectiven in neuer, eigenthümlicher Bedeutung ſich geltend mache. Wenn im engſten Sinne lyriſch diejenige Form iſt, in welcher der gegenſtändliche Inhalt des Lebens ganz in Empfindung verwandelt aus dem Subjecte ſpricht, ſo wird dieſe reine Mitte naturgemäß zwei Extreme neben ſich haben: auf dem einen wird die Verwandlung noch nicht ganz vollzogen ſein, auf dem andern nicht mehr in ihrer vollen Reinheit beſtehen; was aber zunächſt als Zeitbezeichnung erſcheint, wird ſich, wie überall in den weſentlichen Sphären des Geiſtes, zugleich als bleibende, nothwendige Form fixiren. Die eine dieſer Formen, welche vor die Mitte fällt, iſt objectiv in dem Sinne, daß das Subject nicht wagt, nicht vermag ſein Object ganz in ſich hereinzuziehen, daß es nur zu ihm ſich erhebt, an es hinſingt, zu ihm aufſingt. Man ſieht, daß hier Objectivität etwas Anderes bedeutet, als gegenſtändliche Darſtellung im Sinne der bildenden Phantaſie; es iſt darunter allgemein

Digitized by Google

zu verſtehen, daß bei aller Begeiſterung der Gegenſtand außer und über dem Subjecte bleibt; allerdings aber wird in der Behandlung die Objectivität in dieſem Sinn Objectivität in jenem Sinne mit ſich bringen. In der mittleren Form dagegen ſingt der Inhalt, ganz Gefühl, Stimmung geworden, ſo unmittelbar, als wäre kein Prozeß der Durchdringung vorhergegangen, aus dem Subjecte heraus. Dieſe Form iſt alſo die ſchlechthin ſubjective. Es wird ſich zwar zeigen, daß ſie das Objective im Sinne der bildenden Phantaſie, des Epiſchen, nicht ausſchließt, daß vielmehr gewiſſe Gebilde der lyriſchen Dicht-Art, worin dieß Element recht beſtimmte Geſtalt annimmt, gerade ihr angehören; aber eben hier, wo der Stoff objectiv geſetzt iſt, wird die Behandlung um ſo entſchiedener den rein ſubjectiven Empfindungscharakter tragen. Da ſowohl demnach jene erſte, als auch dieſe zweite, mittlere Form epiſche Anſchauungs-Elemente zur Ausbildung bringt, freilich jede auf ganz andere Weiſe, ſo leuchtet ein, daß die Eintheilung der Hauptformen nicht auf dieſes Moment gegründet werden kann, vielmehr objectiv und ſubjectiv hier etwas Anderes bedeutet, als bildend und empfindend. Im andern Extreme, in der dritten Form, klingt das Gefühl aus, kühlt ſich leiſe zur Betrachtung ab, allein ſolche Auflockerung gegen den Gedanken hin iſt doch etwas ſpezifiſch Anderes, als was wir dichtende Phantaſie nennen; dieſe ſtellt die Welt als eine im engſten Sinn geiſtig bewegte dar, aber das intenſiv Geiſtige dieſer Auffaſſungs-Art iſt an ſich durchaus nicht mit dem Verhalten zu verwechſeln, worin die Betrachtung die Oberhand gewinnt. — Es erräth ſich nun leicht, daß dieſe Formen in enger Beziehung auch zum Unterſchied der Stoffe ſtehen, doch kann auch der Zweifel nicht eintreten, ob nicht auf dieſes Moment die Eintheilung zu gründen ſei; denn wiewohl die eine Form mehr zu dieſer, die andere mehr zu jener Sphäre von Stoffen neigt, ſo greift dieß doch keineswegs durch, vielmehr umgekehrt, die Formen greifen durch den Unterſchied der Stoffe wieder durch und wenn z. B. die Lyrik des Aufſchwungs nicht wohl anmuthigen, leichten, zierlichen Inhalt behandeln kann, ſo eignet ſich doch die Lyrik der reinen Empfindung ſehr wohl erhabenen an und die der vortretenden Betrachtung dehnt ſich ohnedieß offenbar über jederlei Gegenſtand aus. Hiemit haben wir auch bereits den Unterſchied der Grundgegenſätze im Schönen (Stimmungs-Unterſchiede der Phantaſie im allgemeineren Sinne: einfach ſchön, erhaben, komiſch) berührt; da aber trotz der ſichtbaren Beziehung der erſten Form auf das Erhabene, der zweiten auf das Anmuthige ſchlechthin einleuchtet, daß die zweite auch erhaben ſein kann und daß doch zugleich ſie vorzüglich das Komiſche ergreifen wird, und daß die dritte ſich über die Stimmungen wie über die Stoffe frei verbreitet, ſo gibt es auch keine etwaige Meinung zu widerlegen, welche das Lyriſche nach dieſem Prinzip eintheilen wollte. — Was endlich die geſchichtliche Ordnung

Digitized by Google

betrifft, ſo bringt es der Charakter des Lyriſchen mit ſich, daß ſie in der logiſchen Eintheilung zerworfen wird. Am meiſten wird dieß mit dem Orientaliſchen der Fall ſein, das in der Lyrik eine ganz andere Stelle einnimmt, als in den Hauptgebieten der Kunſt im Großen, wogegen die ſucceſſive Folge des Claſſiſchen und Neueren mit der logiſchen mehr, aber keineswegs conſequent, zuſammenlaufen wird. — Wir bemerken nur noch, daß Hegel's Eintheilung einen Anſatz der unſrigen enthält, ihn aber nicht vollzieht, da in ihr die dritte Form, die betrachtende Lyrik, als Unterabtheilung deſſen auftritt, was wir als mittlere Form ſetzen, nämlich des Liederartigen, dagegen die Ode, die wir ganz anders ſtellen werden, den mittleren Platz einnimmt (ſ. Aeſth. Th. 3, S. 458. 465).

§. 890.

In der Lyrik des Aufſchwungs erſcheint der Inhalt dem Subjecte 1. weſentlich als ein erhabener, ſo daß es ihn nicht in ſich hereinzuziehen und ganz in Gefühlsleben umzuſetzen vermag; er bleibt außer ihm, alſo objectiv, und es ſingt, in ſeinen Tiefen mächtig bewegt, zu ihm hinauf: das Hymniſche. Dieſe Form entſpricht vorzüglich der claſſiſchen Poeſie; ihr direct idealer, plaſti- 2. ſcher Styl bildet hier das epiſche Element nebſt dem gnomiſchen in der breiteſten Entwicklung aus, welche das Lyriſche zuläßt. Dieß verändert ſich auch in den ſpezielleren Formen des Dithyrambs und der Ode nicht, in welchen der ſubjective Prozeß zu der Trunkenheit der erſten Aneignung des übergewaltigen Inhalts und dann zu der kunſtvollen Bemeiſterung dieſes Zuſtands fortgeht. Die orientaliſche Hymnik iſt ungleich ſubjectiver und ebenſo, obwohl in anderem 3. Tone, die romantiſche und die moderne.

1. Der Inhalt „erſcheint als ein erhabener“, d. h.: das Hymniſche gehört dem Bewußtſein an, das die Kräfte, welche die Welt bewegen, ihrer Ausbreitung und Zerſtreuung im einzelnen Wirklichen entnimmt und als abſolute Mächte, als Weſen für ſich, als Hypoſtaſen ſich gegenüberſtellt. Es erhellt ſogleich, daß die Form der lyriſchen Poeſie, welche ſich darauf gründet, vorzüglich dem Götter-glaubigen, dem mythiſchen Bewußtſein angehört, aber keineswegs allein; vielmehr kann auch der Geiſt, der durch die Aufklärung die Welt entgöttert hat, jenen großen, zuſammenfaſſenden, eine Idee von ihrer Verwirklichung im Einzelnen getrennt für ſich hinſtellenden Act vornehmen; ein ſolches modernes Gedicht wird uns eigentlich factiſch zeigen, wie der Götterglaube entſtanden iſt, mag es nun zur eigentlichen Perſonification fortgehen oder nicht. Sei es die Freundſchaft, die Freude, jede große ſittliche Empfindung, ſei es eine Naturkraft, die als eine ſelbſtändige Macht angeſchaut wird, ohne daß eine eigenthümliche

Digitized by Google

Perſonbildung einträte: die Vollziehung dieſes Schrittes ſcheint immer in nächſter Nähe zu ſchweben, wie in Hölderlin's herrlicher Hymne an den Aether ohne ausdrückliche Perſonification die Alles umſpannende, nährende, labende Naturpotenz zu einem Gott wird. Dieß verändert ſich nicht, wenn Fürſten, Helden, Landſchaften, Städte, Handlungen, furchtbare Ereigniſſe, einzelne gewaltige Natur-Erſcheinungen beſungen werden: ſie wachſen in der ganzen Auffaſſung und Behandlung, ſowie durch die ſpeziellern Anknüpfungen an abſolute Mächte, an Götter, ſelbſt zu Göttern an, der Weg iſt nach dieſer Seite hin nur ſo zu ſagen analytiſch, bei der unmittelbaren Wendung an das Göttliche ſynthetiſch. Keineswegs wird nun durch die Objectivität in dieſem Sinn einer erhabenen Form das Lyriſche aufgehoben; vielmehr gerade weil vor der Uebermacht des Gegenſtands das Subject zu verſchwinden droht, weil ſie auf ſein Empfindungsleben drückt, ſo ringt dieß, in ſeinen Tiefen erſchüttert und aufgeboten, um ſo gewaltiger und ſchwellt ſich an, dem Gegenſtande näher zu kommen und ihn ſo zu bewältigen, daß ſeine unendliche Größe als ganz vom Dichter empfunden erſcheint, es bewegt ſich um ihn, häuft Prädicat auf Prädicat, muß aber doch am Ende geſtehen, daß es ihn nicht erſchöpft hat, wie Haller am Schluſſe ſeiner Hymne auf die Ewigkeit von dieſer ſagt: er ziehe die Millionen Zahlen ab und ſie ſtehe ganz vor ihm; ſo löst ſich der Verſuch der Bewältigung ſchließlich in die reine Ausrufung auf und das Verſtummen in dieſer iſt eben ächt lyriſch. Es bleibt bei einem Hinan- und Hinaufſingen an den Gegenſtand. Dieß iſt ein Tadel, wenn man vom Lyriſchen überhaupt ſpricht, nicht, wenn es in beſonderem Sinne von einer ſeiner Formen ausſagt. Nur wo dieſe Form einſeitig in einer ganzen Epoche, wie in der Zeit nach Klopſtock herrſcht, erſcheint ſie als Mangel. Sie hat das ganze Recht des Erhabenen.

₂. Es folgt zunächſt aus dem mythiſchen Charakter des Hymniſchen, daß daſſelbe vorzüglich der claſſiſchen Lyrik als naturgemäßes Element entſpricht. Der Begriff des Objectiven, wie er dieſer Gattung des Lyriſchen zu Grunde liegt, iſt zwar, wie wir zum vorh. §. gezeigt haben, von der allgemeinen äſthetiſchen Bedeutung, wie wir ihn ſonſt anwenden, verſchieden, allein unbeſchadet dieſes Unterſchieds tritt hier nothwendig ein inniger Zuſammenhang ein: eine Lyrik, die dem Verhalten des Bewußtſeins nach ihren Inhalt objectiv außer und über ſich behält, wird vorzüglich von demjenigen Kunſtſtyle ausgebildet werden, der überall im Sinne der bildenden Kunſt, und zwar der Sculptur, und im Sinne der bildend dichtenden Phantaſie, alſo der epiſchen Form, auf klare Geſtaltung und Schönheit der einzelnen Geſtalt dringt. Es kann ſich fragen, ob eine ſolche Art der Phantaſie überhaupt Beruf zur lyriſchen Dichtung habe, die Antwort wird aber ſein, es werde ſich ähnlich verhalten, wie mit der Malerei, welche dieſem

Digitized by Google

Ideale nicht verſchloſſen war, aber im plaſtiſchen Geiſte behandelt wurde; nur iſt nicht zu vergeſſen, daß die Poeſie als die geiſtigſte Kunſt in allen ihren Sphären den verſchiedenen hiſtoriſchen Standpuncten der Auffaſſung offener ſein muß, als andere Kunſtformen, daß alſo auch die Griechen in der Innerlichkeit, die ſich im Wort ausdrückt, tiefer mußten gehen können, als in der, welche ſich durch die Farbe ausdrückt. Doch nicht ſo tief, als die Gattung in der ganzen Intenſität ihres Begriffes es fordert, und ſo blieben ſie denn in der Lyrik epiſch und ſagte ihnen ebendaher diejenige Form beſonders zu, worin der Durchdringungsprozeß des lyriſchen Verhaltens ſich auf ſeiner erſten Stufe befindet. Die erſte, im engſten Sinn epiſch lyriſche Geſtalt tritt in den ſog. Homeriſchen Hymnen auf; die Form des Anrufs iſt kurz, der Hauptkörper beſteht in der Erzählung der Thaten des Gottes. Es waren urſprünglich Proömien rhapſodiſcher Geſänge, die ſich dann ablösten und als ſelbſtändige Form ausgebildet wurden; ſo haben wir hier einen Reſt jenes Keimes, in welchem anfangs das Epiſche und Lyriſche noch ungeſondert lagen. Von da ſchritt die Lyrik der Griechen durch die elegiſche und jambiſche Dichtung der Jonier zur meliſchen und zur choriſchen der Dorier fort. Es iſt die letztere, welche hieher gehört; die elegiſche werden wir zur dritten Stufe ziehen, die meliſche entſpricht dem Lieder-artigen und ihr Charakter wird ſich inſofern als ächter lyriſch erweiſen; allein auch dieſe beiden hatten doch ungleich mehr epiſche Färbung, als dasjenige, was ihnen in der neueren Lyrik entſpricht, und, was das Wichtigſte iſt, die Krone des Fortſchritts war eben jene choriſche Form der doriſchen Dichtung, welche bei aller innerlichen Erregung doch die epiſchen Elemente gerade am ſtärkſten ausbildete. Dieſer Geſang, der ſeinen Gipfel in Pindar erreichte, war ſeinem ganzen Geiſte nach objectiv, monumental. Er ſprach dieß ſchon in ſeiner Form aus, denn er wurde unter Begleitung von Muſik und Tanz bei öffentlichen Veranlaſſungen, Gottesdienſt, Empfang und Begleitung der Sieger in den öffentlichen Spielen ſtets von ganzen Chören vorgetragen. Der Inhalt konnte wohl auch der Sphäre des ſchönen Lebensgenuſſes angehören, aber die höhere, wahre und herrſchende Beſtimmung dieſer feierlichen Formen waren doch die Götter, die Helden, das Vaterland: es iſt hymniſche Dichtung. Der reiche und kunſtvolle Bau der Strophe, ihre Gliederung in Strophe, Antiſtrophe und Epode war das Prachtgewand für dieſen gewaltigen Inhalt, für die breiten und tiefen Wellen der Erſchütterung, womit er das Gemüth bewegte. Nun iſt allerdings gerade in dieſer Gattung die ſogenannte lyriſche Unordnung, die als ein Hauptmerkmal der Ode angeſehen wird, heimiſch geworden, aber wir ſehen zunächſt von dieſer „labyrinthiſchen Compoſition“ ab, wie ſie ja in der That auch erſt durch Pindar ihre Ausbildung erhielt; ſie hob ohnedieß, ſo ſehr ſie damit in Widerſpruch zu ſtehen ſcheint, den Grundzug

Digitized by Google

keineswegs auf, welchen dieſe höchſt reife Lyrik mit jenen homeriſchen Hymnen immer noch gemein hatte. Dieß war denn eben die epiſche Haltung. Es wird eine Reihe hoher Sculpturbilder aufgeſtellt, der Gott, der Held, die Stadt, die Landſchaft durch Darſtellung der Thaten, Schickſale in reiner Formenpracht aufgezeigt. Der Dichter trägt aus allen Sphären, die in Verbindung mit ſeinem großen Gegenſtande ſtehen, epiſche Glanzpartieen herbei, wirft auf ihn ihre vereinigten Strahlen. Die einzelnen epiſchen Theile ſind ſelten lang, aber ſie laufen doch an dem gegebenen Bilde epiſch fort: ſie *entwickeln*, und wenn wir vom lyriſchen Style geſagt haben, daß er weſentlich *nicht* entwickle, ſo müſſen wir nun hinzuſetzen, daß der lyriſche Styl der Griechen eben hiedurch im Lyriſchen das Epiſche behält. Zu dieſem Entwickeln gehört aber auch das Fortgehen von einem epiſchen Bilde zum andern; mag es immerhin zunächſt noch ſo ſehr als ein Sprung erſcheinen: es iſt doch ein Entwickeln im Sinne des Anſammelns vieler Bilder, um den Gegenſtand mehr für das innere Auge, als für das Gefühl, in volles Licht zu ſetzen. Hiezu kommt nun ein anderer Zug: die ſtarke Herrſchaft des Gedanken-Elements, des Gnomiſchen. Sie iſt ſo bedeutend, daß die Frage entſtehen könnte, ob wir nicht die geſammten Formen der ausgebildeten Lyrik des claſſiſchen Alterthums in jene Sphäre verweiſen ſollen, welche wir Lyrik der Betrachtung nennen. Was nicht einen beſtimmten Gehalt ausgeſprochener ernſter Lebensweisheit enthielt, hätte dem Griechen nie als ein Gedicht höherer Gattung gegolten. Daran knüpft ſich von ſelbſt das Ausmünden nach der Seite der Willensbeſtimmung: Rath, Warnung, Aufforderung. Dennoch ſchwimmen dieſe Einträge in einem hinreichend ſtarken Elemente gewaltiger Erregung, um den Wärme-Grad des lyriſchen Charakters zu retten. — Ein ganz organiſcher Gang der Fortbildung ſtellt ſich nun dar, wenn wir dieſe hymniſche Dichtung von den homeriſchen Hymnen, dann von den noch nicht ſo labyrinthiſch, wie von Pindar, componirten Kunſtwerken der choriſchen Poeſie zu den *Dithyramben* und von da zu jener Fixirung der kühn abſpringenden Compoſitionsweiſe begleiten, wie ſie ſich als Hauptmerkmal der *Ode* im ſpäteren Sprachgebrauche feſtgeſetzt hat. Wir dürfen nämlich den Dithyramb als diejenige Form des lyriſchen Prozeſſes betrachten, wo der Inhalt in das Subject herübertritt, aber das ihm nicht gewachſene Gefäß in's Wanken bringt und überfluthet. Er wird Stimmung des Subjects, aber dieſes iſt von dem zu ſtarken Trunke berauſcht, mit der innern Betäubung kommt die techniſche Form in's Schwanken und ſchweift ungebunden in den verſchiedenſten Rhythmen hin und her. In Griechenland hatte dieß die beſtimmte Bedeutung, daß der Dithyramb dem Dionyſos galt, der Gottheit, die, wie keine andere, eine tief myſtiſche Einwohnung des All-Lebens in das innerſte Seelen- und Nervenleben des Menſchen darſtellte. Das epiſche Element blieb allerdings auch hier, indem

Digitized by Google

ein Vorſänger die Thaten und Leiden des Gottes vortrug: nach der andern Seite ein Keim des Dramatiſchen, woraus bekanntlich die Tragödie entſtand. Was aber den Griechen Dionyſos war, das iſt uns jeder Moment der leidenſchaftlich dunkeln Erregung, worin das Höchſte und Bedeutendſte uns erfüllt, ohne unſer eigenſter Beſitz zu werden, ohne zum ſtillen, freien und klaren Leben des Gefühls, worin wir ganz uns ſelbſt haben, ſich abzuklären. — *Ode* heißt in dem intenſiven Sinne, wie der Sprachgebrauch ſich feſtgeſetzt hat, ein hoch erregter Geſang weſentlich erhabenen Inhalts in kunſtreichen Strophen und kühn abſpringender Compoſition. Man darf dann ſtreng genommen die leichteren Formen und kürzeren Strophen mit menſchlich vertrauterem, erotiſchem und verwandtem Inhalt, wie ſie der meliſchen Poeſie, der Aeoliſchen und Anakreontiſchen, angehörten, nicht Oden nennen; will man auch das eine jener Merkmale, die kunſtvoll reiche Strophenbildung (und den Tanz) fallen laſſen, ſo bleibt doch das andere ſtehen und man wird demnach unter den Horaziſchen Gedichten und den neueren Nachahmungen nach dieſer genaueren Bezeichnung nur das Ode nennen, was erhabenen Inhalt, angeſpannt hohen Ton und die ſogenannte lyriſche Unordnung in der Compoſition hat. Es gibt keine ſcherzende, leichte Ode, man müßte denn ſchließlich an dem Merkmale des Anrufs, des antiken Tons und Rhythmus, wie er eine ſelbſtändige Klang-Schönheit darſtellt, überhaupt ſich genügen laſſen, um den Begriff der Ode zu beſtimmen und jene weſentlichen Bedingungen ganz aufgeben. Was nun die Abſprünge in der Compoſitionsweiſe betrifft, ſo haben wir allerdings dieſen Zug ſchon in der Darſtellung des lyriſchen Charakters überhaupt aufgenommen, um an ihm den Gegenſatz der objectiven und der lyriſchen Ordnung zu zeigen. Allein dieſe kann ihre Eigenthümlichkeit, ihren ſchweifenden Charakter in einem ungleich beſcheideneren Maaße des Abſpringens genugſam offenbaren; es iſt Zeit, ſich zu geſtehen, daß die Pindariſche Methode etwas höchſt unabſichtlich Entſtandenes mit einem Uebermaaße der Abſicht fixirt. Die gar zu weiten Sprünge ſind eine Nachahmung jenes Irrens der Phantaſie, das der bacchiſchen Trunkenheit, dem Dithyramben, angehört, und halten mit Bewußtſein das recht eigentlich Unbewußte feſt, machen es zur Manier. Die Ode im ſtrengeren Sinne des Worts, wonach eben die lyriſche Unordnung ein weſentliches Merkmal des Begriffs bildet, zeigt daher einen inneren Widerſpruch, durch den ſie genau an die Grenze des Hymniſchen fällt und eigentlich zur Lyrik der Betrachtung fortleitet, die wir aber aus höheren Eintheilungs-Gründen noch nicht unmittelbar folgen laſſen. Hegel ſagt demnach (a. a. O. S. 458) richtig, ſie enthalte zwei entgegengeſetzte Seiten: die hinreißende Macht des Inhalts und die ſubjective poetiſche Freiheit, welche im Kampfe mit dem Gegenſtande, der ſie bewältigen will, hervorbricht; Gluth und unläugbarer Froſt ſind in ihr verbunden.

Digitized by Google

a. Der erhabene Inhalt kann tiefer in das Gemüth ſteigen, jener Ton des Schütterns und Dröhnens im Innerſten, der dem Hymniſchen eigen iſt, kann wärmer, inniger erklingen, ohne daß darum das Verhalten zu einem außer und über dem Subjecte ſchwebenden Gegenſtande ſich verändert. Das epiſche und gnomiſche Element tritt zurück, der Styl entwickelt ungleich weniger in Erzählungsform, ſondern häuft kürzere Bilder in raſcher Folge wie Brillanten auf das angeſtaunte Object. In der alt-orientaliſchen Welt waren es die Semiten, welche ein tieferes ſubjectives Empfindungsleben führten, als die andern Völker (vgl. §. 433, a.). Die Unruhe der lyriſchen Bewegtheit bildet den Charakter ihrer Poeſie. Da nun aber die Grundſtimmung auch hier die erhabene iſt, ſo ergibt ſich von ſelbſt eine bedeutende Entwicklung des Hymniſchen im Lyriſchen. Es tritt nirgends ſo ſtark und ſchön hervor, als in den Pſalmen der Hebräer. Hegel hat (a. a. O. S. 456) das Aufjauchzen und Aufſchreien der Seele zu Gott aus ihren Tiefen, das prachtvolle unruhige Bilderhäufen in kräftiger Kürze charakteriſirt. — Das Mittelalter beginnt mit ſeinen lateiniſchen Hymnen wieder in objectiverem Style, der doch ſo viel gefühlter iſt, als der antike (Stabat mater u. And.); die Hymnen auf die Maria, auf die Dreieinigkeit in der mittelhochdeutſchen Poeſie dagegen ſind epiſch nur im Sinn eines unerſättlichen Drangs, an dem unerſchöpflichen Gegenſtande der myſtiſchen Verzückung jede mit irgend einer Pracht des Bildes darſtellbare Seite zu erſchöpfen, der gefühltere Styl wird ganz zum heißen Tone der Inbrunſt (man ſehe z. B. Gottfried's von Straßburg Hymnen auf die Maria). — Die moderne Zeit hat hohe Wahrheiten, ſittliche Geſetze, Natur-Anſchauungen zunächſt ohne Perſonification zum natürlichen Gegenſtand hymniſcher Begeiſterung. Obwohl hier die Objectivität im Sinne gegenübergeſtellter Perſönlichkeit wegfällt, bleibt ſie doch, wie oben bemerkt, ſtehen im Sinne ſtets vorſchwebender Nähe einer Götter-artigen Anſchauung, aber die Rationalität der Auffaſſung führt dieſe hohe Lyrik unſerer Zeit doch ſachte, enger oder ferner an die Grenze der betrachtenden Poeſie. So Göthe's edle Hymnen: Geſang Mahomet's, Geſang der Geiſter über den Waſſern, das Göttliche, Grenzen der Menſchheit, Meine Göttinn, Hölderlin's ſchon erwähntes: An den Aether, ferner: das Schickſal, an den Genius der Kühnheit. Ein Theil dieſer Gedichte nennt ſchon Götter oder ſetzt vernehmlicher an, die Idee, die den Haupt-Inhalt bildet, zu vergöttlichen, vollzogen iſt der Schritt in den herrlichen zwei Gebeten der Göthiſchen Iphigenie: „Du haſt Wolken, gnädige Retterinn“ und „Es fürchte die Götter das Menſchengeſchlecht“, in Hölderlin's hoch claſſiſch und ewig wahr gefühltem „Schickſalslied Hyperions“. In Göthe's „Prometheus“ dreht ſich das Hymniſche merkwürdig ſo, daß die Hoheit der Götter eigentlich in den ſie antrotzenden Helden herübertritt. Daß das Dithyrambiſche eine bleibende Seelen-

Digitized by Google

ſtimmung iſt, zeigt die neuere Poeſie in „Wanderers Sturmlied“ und „Harzreiſe im Winter“ von Göthe. Hier ſieht man die Sprünge des Dithyramben, wie ſie die Ode künſtlich methodiſirt hat, in wahrhafter Trunkenheit der Stimmung. Der moderne Dichter wird hier in der rhythmiſchen Form ſich feſſelloſer bewegen, als der antike, der im wilden Wechſel doch die einzelne rhythmiſche Gruppe ſtrenger maß. Die Ode nun iſt vielfach und ſchön von den Deutſchen nachgebildet, freilich mehr ſo, daß in der Form die kürzern alcäiſchen und ſapphiſchen Maaße gebraucht ſind, die wir nur der Ode im ungenauen Sinne des Worts zuerkennen, während dagegen der Inhalt meiſt hoch geht, wie es die Ode im engeren Sinne will. Klopſtock, Hölderlin, Platen haben hierin das Schönſte geleiſtet. Wir haben ſolche Erzeugniſſe zu beurtheilen wie moderne Sculpturwerke, welche im claſſiſchen Idealſtyle Götter nachbilden, oder richtiger, wie moderne Gemälde, die den claſſiſchen Mythus mit ſeinen reinen Formen, aber einem Anhauch moderner Seele behandeln: ſie werden den feiner Gebildeten und ihrem Klanggefühle immer eine Quelle reinen Genuſſes ſein, aber niemals ſich wahrhaft einbürgern, niemals der Nation geläufig werden.

§. 891.

Die wahre lyriſche Mitte, worin der Inhalt rein im Subject aufgeht, ſo daß dieſes ihn ausſpricht, indem es frei und einfach ſich und ſeinen augenblicklichen Stimmungszuſtand ausſpricht, begreift die große Maſſe des *Liederartigen*. Alle Grundzüge des Lyriſchen (§. 884—886) gelten vorzüglich von dieſer Form. Unmittelbarkeit, Schlichtheit, Leichtigkeit, Sangbarkeit iſt ſeine Natur. Demnach ſagt ihm menſchlich vertrauter, anmuthender Inhalt zu, doch keineswegs iſt es darauf beſchränkt, es kann die höchſten Gegenſtände behandeln, die tiefſten Kämpfe des Herzens, die tragiſchen Leiden des Einzelnen und des Geſammtlebens ſo gut, als jede Freude und inniges Naturgefühl, wenn ſie nur ganz in ſubjective Empfindung eingegangen ſind. Aber auch das Komiſche gehört in vollerer Ausdehnung nur dieſem lyriſchen Gebiete. Vom Individuellen neigt das Lied nothwendig zum Geſelligen.

Hier namentlich iſt die Schwierigkeit fühlbar, daß es keine beſtimmten Formen gibt, von denen man ſagen kann: dieß ſind Lieder. Es iſt der Ton, aus dem die Gattung erkannt werden muß, und hiezu gibt den nächſten und einfachſten Anhalt die Vergleichung mit dem Hymniſchen. Will man den Unterſchied von dieſem recht deutlich wahrnehmen, ſo halte man Schiller's Hymne an die Freude und Göthe's Tiſchlied: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie“ zuſammen: jener ſingt die Freude an, bewegt ſich um ſie und zählt ihre Wirkungen auf (ob gut oder nicht gut, geht uns hier nicht

Digitized by Google

an), aus dieſem ſingt, ganz Stimmung, ganz Gegenwart und Augenblick, die Freude heraus. Es bedarf keines Beweiſes mehr, daß in dieſem Gebiete die lyriſche Poeſie allein ganz ſie ſelbſt iſt und daß auf ihm der Dichter ſeinen Beruf zu ihr bewähren muß. Schiller hat kein einziges reines Lied und im Lyriſchen kann wirklich nicht die Frage ſein, wer ſpezifiſch mehr Dichter ſei, er oder Göthe. Was jene Grundmerkmale des Liedes heißen wollen, daß es friſchweg, leicht, im Entſtehen ſchon wie geſungen, einfach, naiv hervorfließe, kann man an Göthe's Liedern wie an einer reinen Norm erſehen. Vom Liede wird denn namentlich auch gelten, was in §. 886 über die Situationsfarbe des Lyriſchen geſagt wurde: man muß durchſehen, wie in einer beſtimmten Lage dieſer Stimmungszuſtand entſtanden iſt, in beſtimmtem Augenblicke die Welt ſo und nicht anders im Dichtergemüthe gezündet hat, das innig und ewig Wahre muß doch ganz den Charakter der Zufälligkeit tragen und das ganz Freie den Charakter des nicht anders Könnens, denn der Dichter iſt hier erzeugender Geiſt und reines Naturkind, Stimmungskind, ganz in Einem. — Sehen wir nun nach dem S t o f f-Unterſchiede, ſo verhält ſich hier das Lied nicht ausſchließend wie das Hymniſche. Es wird natürlich mit dem breiteren Theile ſeiner Baſis ſich auf dem Boden des heiteren Lebensgenuſſes feſtſetzen, Liebe, Wein, Tanz, geſellige Luſt, Naturgenuß wird ſein liebſtes Thema ſein, denn das menſchlich Vertraute, Kampfloſe ſchlüpft natürlich leichter ganz in das Herz, wird ganz Stimmung, als das Hohe, Monumentale; der holde Leichtſinn in Göthe's Vanitas Vanitatum Vanitas ſtellt eigentlich dieſe reine, freie, widerſtandsloſe Bewegung in normaler Reinheit dar. Allein auch das Erhabene entzieht ſich dem Liede nicht, denn es kann volle Immanenz im Gemüthe des Subjectes werden. Dieß gilt denn zuerſt von dem abſolut Erhabenen: es tritt als Andacht in die Seele und wird zum Liede. Andacht iſt nun freilich auch die Stimmung der Hymne, allein wir müſſen hier das Wort in dem engeren Sinne nehmen, der diejenige Religion vorausſetzt, welche die Idee der Immanenz im Begriffe der göttlichen Liebe beſitzt und die Bewegung der Andacht zu Gott zu einer Bewegung der Liebe im reinen und hohen Sinne des Wortes erhebt; die Diremtion zwiſchen dem abſoluten Gegenſtand als einem außerweltlich perſönlichen und dem Subjecte bleibt der Vorſtellung nach ſtehen, wird aber der That nach durch die Innigkeit der Andacht wie durch einen milden Strom wieder ausgeglichen; in dieſem harmoniſchen Fluſſe iſt jene Erſchütterung des Hymniſchen und Dithyrambiſchen, wobei immer eine herbere Entgegenſetzung zu Grunde liegt, verſchwunden und kann ſo der ſchlichte Erguß des innigen Liedertons eintreten. Das Lied ſchließt denn natürlich auch menſchlich erhabenen Inhalt nicht aus, es feiert Kämpfe des Staats, Freiheit, Vaterland, große Helden und Thaten, wenn nur immer der Stoff ganz Fleiſch und Blut des ſubjectiven

Digitized by Google

Gefühls geworden iſt. Noch weniger natürlich ſind dem Liede die tiefen inneren Brüche des individuellen Lebens fremd, die Tragödie des Herzens in der ganzen Tonleiter vom wildeſten Sturme der Leidenſchaft bis zum hinſchmelzenden Seufzer der Wehmuth. Jene dunkeln Abgründe der Seele in den Liedern Mignon's und des Harfners ſind doch in die reine Farbe des Liedes getaucht. Der Kampf im Innern iſt ein Dornenweg durch die ſchwerſten Brechungen, Vermittlungen, allein auf ſeinen Stadien ſchwillt die dunkle Summe derſelben zur einfachen Unmittelbarkeit und elementariſchen Gewalt des Gefühles an, wie es im Liede durchbricht. Noch iſt hervorzuheben, daß von den Stoffgebieten nun auch das landſchaftliche beſtimmter wieder auftritt. Es iſt dieß die einfache Umkehrung des Satzes, daß das Landſchaftgemälde weſentlich lyriſch iſt (vergl. §. 698, 1.), und nach dem dort Ausgeführten bedarf es keines weiteren Beweiſes, daß das Gefühl auch ohne Vermittlung der bildenden Phantaſie an die Betrachtung der Natur anſchießt, wie ſie uns das Gegenbild unſerer Stimmungen darbietet. Ja daſſelbe kann — darauf werden wir zurückkommen — ganz, ohne von ſich zu reden, in einem Landſchaftbild aufgehen. Mit der Ausdehnung über alle Stoffſphären iſt nun aber auch die andere über die großen Grundgegenſätze des Schönen ſo gegeben, daß neben dem Anmuthigen und Erhabenen die Welt des Komiſchen in freier Fülle ſich öffnet. Iſt ja doch das Komiſche die im engſten Sinn ſubjective unter den Formen des äſthetiſchen Widerſtreits, ganz Wohlſein des Subjects, alſo ganz Stimmung. Es fragt ſich nur, ob das Lyriſche nicht überhaupt zu wenig Objectivität habe, um dem Lachen erſt den Anhalt des komiſchen Vorgangs zu geben; allein es beſitzt ja das Wort und iſt daher in dieſem Gebiete natürlich nicht ſo beſchränkt wie die Muſik. Der Vorgang muß nicht ein Ereigniß in der Außenwelt ſein, er kann auf innern Widerſprüchen beruhen, die der Witz aufdeckt, und dieſer, wenn nur getragen vom warmen Fluſſe der Stimmung, hebt keineswegs den Charakter des Liedes auf. Wir werden aber bald ſehen, daß das Lied ſogar im Sinne der Erzählung objectiv verfahren, alſo auch einen äußern Vorgang komiſcher Art darſtellen kann; vorläufig weiſen wir nur auf Göthe's ächt komiſche Schlagwirkung in „Schneider-Courage". — Das Gefühl iſt ſympathetiſch; am meiſten das ſchlichte und naive; ertönt der Hymnus in vollſter Kraft als choriſcher Geſang, ſo muß noch gewiſſer das Lied zur vollen Strömung vereinigter Empfindungsflüſſe, zum Ausdrucke des Gemeingefühls neigen. Dieſe Seite tritt hier mit ſolcher Stärke hervor, daß ſie ſogar eine Unter-Eintheilung in individuelle und geſellige Lieder nahe legt, und die letzteren ſprechen entweder die momentane Geſammtſtimmung Solcher aus, die zu Andacht, Trauer, Genuß, oder die eingewurzelte Solcher, die bleibend in einem Stande vereinigt ſind, beides natürlich in Anknüpfung an eine beſtimmte Situation.

Digitized by Google

Welche Stände am meiſten im Liede vertreten ſein werden, ergibt ſich aus §. 327, a. und §. 330. Das Lied gewinnt durch dieſe anſchmiegende, umfaſſende, vorzüglich ſympathetiſche Natur unabſehliche Bedeutung für das Leben, ſchließlich für die Geſchichte einer Nation; es ſpricht Grundgefühle aus, die in jeder Bruſt leben, verſtärkt ſie rückwirkend, führt in Schlachten, tröſtet in Niederlagen, weckt vom politiſchen Schlummer auf, knüpft ſich an Alles, begleitet jede Thätigkeit, jeden Genuß.

§. 892.

1. **Es folgt aus der Stellung des Liedes in der reinen Mitte des Lyriſchen, daß ſein Styl vorzugsweiſe der in §. 887 angegebene iſt. Doch kehrt innerhalb dieſes Charakters der Unterſchied eines verhältnißmäßig mehr objectiven darſtellenden, offenen und hellen und eines mehr innerlichen, abgebrochenen, dunkeln und verſchleierten Styls zurück. Jener gehört der claſſiſchen, beziehungsweiſe**
2. **der romaniſchen, dieſer der germaniſchen Poeſie an. Derſelbe Styl-Unterſchied macht ſich aber noch in anderer, bleibender Weiſe geltend, nämlich in dem Verhältniſſe zwiſchen der Volkspoeſie, deren eigentliche Lebensform das Lied iſt, und der Kunſtpoeſie.**

1. Es iſt ſchon im vorh. §. geſagt, daß die Grundmerkmale des Lyriſchen keiner andern Form in ſo vollem Sinn eignen können, als dem Liede; die Anwendung dieſes Satzes auf den Styl wurde ihrer Wichtigkeit wegen hieher verſchoben. Es iſt aber der Lieder-Styl eben als ächt lyriſcher mit dieſem ſchon geſchildert und ſetzt ſich jetzt nur dadurch näher in's Licht, daß die Unterſchiede beleuchtet werden, die innerhalb dieſes Charakters wieder eintreten. Dem Liederartigen entſpricht bei den Griechen das, was im engeren Sinne Melos hieß: d. h. der Form nach, was, in gleichen kurzen Verszeilen oder leichteren, kürzeren Strophen gedichtet, von einem Einzelnen mit der Begleitung der Lyra vorgetragen wurde, dem Inhalte nach, was wohl auch politiſch, kriegeriſch und überhaupt ernſt ſein konnte, vorzüglich aber der individuellen Erregung durch Wein, Liebe oder irgend einer andern Leidenſchaft galt, und dem Tone nach, was ganz und weſentlich Stimmung war. Dieſe Form iſt von der Aeoliſchen Lyrik ausgebildet; zu Alcäus und Sappho iſt, obwohl Jonier, Anakreon zu ſtellen. Die Innigkeit, die den Styl des Liedes bedingt, kann bei den Griechen freilich nicht in jene Tiefe gehen, wie bei den neueren Völkern, denen die innere Unendlichkeit ſich erſchloſſen hat; das Innerlichſte erſcheint wie eine nach innen geworfene Sinnlichkeit, das Seelenvollſte glüht und wallt in einem heißen Elemente der Leidenſchaftlichkeit, die ſich ganz und unreflectirt in den Moment verſenkt. Bei Anakreon allerdings wird die tiefe Bebung der Leidenſchaft zum leich-

Digitized by Google

teren, lebensfrohen Spiele, zum freieren Schweben. Dieſer ächt lyriſche Ton des claſſiſchen Styls iſt nun aber ſchon darum mehr mit epiſch objectiven Elementen getränkt, weil jede Lebensmacht in Göttern angeſchaut wird, im Gott aber die innere Erregung immer wieder als herausgenommen aus dem Innern des Menſchen, als gegenſtändliche Erſcheinung ſich hinſtellt. Freilich fallen die ausdrücklich epiſchen Theile der hymniſchen Poeſie, die entwickelten Schilderungen weg, aber das Gefühl ſelbſt entfaltet ſich an dem Bande der klaren Göttervorſtellung in beſtimmtem, hellem Bilde, deutet nicht, zurückſinkend von dem Verſuche, ſich auszuſprechen, dunkel träumend auf noch unausgeſprochene, unerſchöpfliche Tiefen, es verläuft plan, bis es in ſeiner Darſtellung geſättigt iſt. Ebendarum iſt das Gedanken-Element auch hier durchaus ſtärker, als in dem neueren Liede, es ſpricht ſich über Zeitläufe, Göttermacht, Lebensgrundſätze direct in Sätzen aus, die wie feſte Pfeiler im lyriſchen Wellenſpiele ſtehen. Der ſympathetiſche Trieb des Liedes ſprach ſich unter And. in der beſondern Form der Lieder beim geſelligen Mahle, den Skolien, aus. — Der lyriſchen Poeſie der romaniſchen Völker werden wir ihren bedeutendſten Platz an einer andern Stelle anweiſen; doch fehlt ihnen nicht das rein gefühlte, friſchweg geſungene Lied, obwohl es in der Kunſtpoeſie, wenigſtens Spaniens und Italiens, durch Ausbildung jener verſchlungenen Formen, die einen andern Ton, als den des Liedes, mit ſich bringen, frühe faſt ganz verſchwindet. Was man nun hier ächt liederartig nennen kann, hat allerdings auch das ſchöne Helldunkel, das träumeriſch Andeutende, was die Empfindungsſprache der neueren Völker von jener der alten unterſcheidet; wir erinnern ſtatt unzähliger anderer Züge nur an das italieniſche Lied, das Göthe im „Nachtgeſange“ nachgebildet hat, und ſeinen ſo ächt lyriſch in's dunkel Gefühlte verſchwebenden Refrain: dormi, che vuoi di piu? Doch verbirgt ſich auch in dieſem Gebiete die Verwandtſchaft der romaniſchen Völker mit der claſſiſchen Anſchauung nicht; es iſt im Ganzen und Großen Alles mehr heraus am hellen Sonnenlichte, ſchon die Sprache bringt den offenern Klang, das vom Innern gelöstere Bild, und der Vers neigt doch überall ſchon zu den Verſchlingungen, die ein Wohlgefallen an der Form für ſich ausdrücken. Die Franzoſen bewegen ſich auch in der Kunſtpoeſie anmuthig im leichten Liede, im chanson, aber die Leichtigkeit hat hier auch die Bedeutung des ſpielenden Leichtſinnes, der nichts tief nimmt. Der liebenswürdige Béranger, lebensheiter wie Anakreon und doch warm für jedes Große, vor Allem für die Freiheit, aber bei alledem ohne eine gewiſſe letzte Reſonanz, die nur das Gemüth der germaniſchen Völker kennt, iſt das reinſte Bild der franzöſiſchen Gefühlsweiſe. Die ganze Gewalt der dunkel verzitternden Tiefe gehört dem deutſchen und engliſchen Liede und zwar dem Kunſtliede wie dem Volksliede. Solche hingehauchte Strophen, ſolches tiefe Ahnen wie in Göthe's „Wonne der

Digitized by Google

Thränen", in den beiden: „Wanderers Nachtlied" und „ein Gleiches (Ueber allen Gipfeln iſt Ruh' u. ſ. w.)", wie in jenen Liedern, die wir als Grundtypen lyriſchen Charakters in §. 885 und 886 näher betrachtet haben, ſolches dämmernde Beſchleichen wie in Jägers Abendlied oder „An den Mond" haben ähnlich nur die Engländer und Schotten aufzuweiſen in dem eigenthümlich beflorten, wie in Nebeln verzitternden Tone, der aus ihrem Volkslied in die neuere Kunſtpoeſie Byron's, Moore's, Shelley's, Burn's, Campbell's und der Dichter der ſog. Seeſchule übergegangen iſt. Man kann namentlich hier die ergreifende Wirkung des Refrains erkennen, denn er iſt der brittiſchen und ſchottiſchen Poeſie beſonders eigen. — Wir haben uns hier nicht ausdrücklich über das Mittelalter ausgeſprochen: nicht als hätten wir vergeſſen, daß ſeine Phantaſie vorherrſchend die empfindende war; aber die ganze Bildungsform war doch noch ſo weit epiſch, daß dieſer Zweig überwog und das Lyriſche, freilich zum Schaden des Gattungscharakters, ſich in ihn warf. Zugleich war es allerdings die wirkliche Lyrik, worin die Knospe des neu aufgegangenen Gemüthslebens ſich erſchloß; die Minnepoeſie, aus dem älteren Volkslied hervorgegangen, iſt eine Erſcheinung voll Lieblichkeit, allein ſie wird bald monoton durch die Wiederkehr deſſelben Inhalts, conventionell in dem methodiſirten Cultus der Frauen und des Frühlings und die kunſtreiche Form leitet, wie ſchon früher bemerkt wurde, alsgemach die Innigkeit der Stimmung nach der Seite des Gefäßes ab. Hier erkennt man, daß das Bewußtſein des Mittelalters zu weltlos arm, noch zu wenig von vielſeitigen Beziehungen des Lebens geſchüttelt war, und ein Walter von der Vogelweide ſteht an Reichthum der Perſönlichkeit und ihrer Intereſſen für die reale Welt faſt einzig da; das Volk, trotzdem, daß ſein inneres Leben noch einfacher ſein mußte, als das des ritterlichen Standes, war doch in unbefangnerem Verkehr mit der Wirklichkeit, als dieſer, den der Geiſt der Kaſte abſchloß, und was ſeinem Seelenleben an Reichthum der Saiten fehlte, erſetzte die Friſche und Fülle der Reize, die von jener ausgiengen. Wie daher die Minnepoeſie aus der Volkspoeſie herkommt, ſo muß ſie, nachdem ſie ſich in Künſtlichkeit ausgelebt, der letzteren wieder weichen, denn der Geiſt des Volkes iſt inzwiſchen, gegen das Ende des Mittelalters, ungleich erfahrungsreicher und aufgeweckter geworden und am Ende des fünfzehnten, Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts tritt die herrliche Blüthe des Volkslieds ein, auf deſſen beſtimmtere Auffaſſung wir längſt hingeleitet ſind.

2. Der Unterſchied der Volks- und Kunſtpoeſie iſt ſchon in §. 519 aufgeſtellt. Hier, im lyriſchen Gebiete, hat er ſeine eigentliche Stelle; denn das Epiſche im urſprünglichen Volksgeſange verewigt ſich, wie wir ſchon ausgeführt, nur, indem es aus dem Schooße des Lyriſchen heraus und in die Hände einer höheren, auf der Schwelle der Kunſtpoeſie ſtehenden Bildung übertritt, und es bleibt dem Volke das, was einſt ein Theil des Ganzen

war, das Lyriſche, zur ſtillen Pflege, die, in ihrem Thun weſentlich um keine Belauſchung wiſſend, endlich doch belauſcht wird und ihr ſchönes, heimliches Werk in den Garten der Oeffentlichkeit hinübergetragen ſieht. Was heißt Volk, wenn man vom Volksliede ſpricht? Es iſt urſprünglich, ehe diejenige Bildung eintrat, welche die Stände nicht nur nach Beſitz, Macht, Recht, Geſchäft, Würde, ſondern nach der ganzen Form des Bewußtſeins trennt, die geſammte Nation. Da iſt kein Unterſchied des poetiſchen Urtheils; daſſelbe Lied entzückt Bauern, Handwerker, Adel, Geiſtliche, Fürſten. Nachdem nun dieſe Trennung eingetreten iſt, heißt der Theil der Nation, der von den geiſtigen Mitteln ausgeſchloſſen iſt, durch welche die Bildung als die bewußtere und vermitteltere Erfaſſung ſeiner ſelbſt und der Welt erarbeitet wird, das Volk. Allein dieſer Theil iſt das, was einſt Alle waren, die Subſtanz und der mütterliche Boden, worüber die gebildeten Stände hinausgewachſen ſind, aus dem ſie aber kommen. Von denjenigen, die in unbeſtimmter Mitte ſtehen, nicht mehr naiv und doch nicht gründlich gebildet oder durch Noth abgeſtumpft und verwildert ſind oder das Raffinirte der Bildung ohne ihr Gegengift ſich angeeignet haben, iſt nicht die Rede, ſondern von der Maſſe, die in der alten, einfachen Sitte wurzelt, die ihre Bildung auch hat, aber eine ſolche, welche der die Kluft bedingenden Bildung gegenüber Natur iſt. Dieſe ganze Schichte lebt ein vergleichungsweiſe unbewußtes Leben und weil die lyriſche Poeſie weſentlich ein Erzeugniß nicht des hellwachen, ſondern des als Seele in Natur verſenkten, ahnenden Geiſtes iſt, ſo liegt gerade hier ein beſonderer Beruf zu dieſer Dichtart, deſſen reichere Erfüllung nur wartet, bis die dämmernde Volksſeele vom ſchärferen Geiſte der Erfahrung angeweht wird, ohne doch ganz zum Tageslichte der Reflexion aufgerüttelt zu werden. In dieſem Boden erwächst nun jene Kunſt ohne Kunſt, deren Grundzug die Schönheit der Unſchuld iſt, die „nicht ſich ſelbſt und ihren heil'gen Werth erkennt“. Sie iſt nur möglich in unmittelbarer Verbindung mit der Muſik, das Volkslied wird ſingend improviſirt, pflanzt ſich nur mit ſeiner Melodie fort, denn hier wird nicht geſchrieben und gedruckt. Der Dichter tritt nicht hervor, wird nicht genannt, Niemand fragt nach ihm, er hat im Namen Aller geſungen, das Subject iſolirt ſich ja auf der ganzen Bildungsſtufe nicht, es gibt nur Ein Geſammtſubject, dieß iſt das Volk, und das Volk iſt eigentlich der Dichter, es gibt keinerlei literariſches Intereſſe, Intereſſantſein und Intereſſantſeinwollen, kein kritiſches Urtheil; was ſchön iſt, erfreut, weil man es an der Rührung fühlt. Dieß iſt das Waldesdunkel, wodurch in §. 519 die wahre Geburtsſtätte des Volkslieds bezeichnet iſt. Lieder aus der Sphäre der bewußten Bildung, welche populär werden und, weil ſie dem Volkstone gut nachgefühlt ſind, ſelbſt in Volksmund übergehen, ſind darum nimmermehr Volkslieder zu nennen. Daher nun die in dem genannten §. aufgeſtellten Züge

des Volkslieds, ſeine Mängel und ſeine Schönheiten, zu denen in §. 886 noch der weitere der überall lebendig fühlbaren Situation, der Lebenswahrheit gefügt worden iſt. Man kann die Mängel in dem Bilde zuſammenfaſſen, daß das Volkslied durchaus einen Erd- und Wurzel-Geruch mit ſich führt, daß man die Blume nie ohne dieſen Beigeſchmack bekommt, dafür hat ſie ſelbſt um ſo friſcheren Duft. Die Kunſtdichtung, die nicht periodiſch aus dem friſchen Boden dieſer Waldblume ſich verjüngt, bildet nur ſeidene Blumen. Sie wird vor Allem ſich zu ſehr dem entwickelnden, hell beleuchtenden Styl hingeben, ausmalen, beweiſen, rationell aufzeigen; dort lernt ſie den ächten, helldunkeln, ſpringenden Styl, wie er freilich bis zum unkünſtleriſch Verworrenen, Unverſtandenen, Zuſammenhangsloſen fortgeht, an ſpezifiſchen Taktloſigkeiten leidet, der Volkstracht ähnlich, die in ſo vielen Gegenden nicht weiß, wo die Taille hingehört, die aber auch nie gemacht, immer wahre Natur iſt. Das Volkslied iſt Gemeingut aller culturfähigen Völker; außer den ſchon genannten iſt namentlich die ſlaviſche Nation reich, die weichen und wehmüthigen Klänge ihrer verſchiedenen Stämme haben aber nicht das Mark der germaniſchen. Die Verjüngung der Kunſtpoeſie durch die Volkspoeſie geſchieht namentlich auch durch Wechſelwirkung der Literaturen, durch die Erkenntniß, daß die Dichtkunſt „eine Welt- und Völkergabe“ iſt. Kein Moment der Einwirkung des Volkslieds auf die Kunſtdichtung war ſo bedeutend, als der, da Percy's Sammlung in England, ſtärker und früher noch entſcheidend in Deutſchland zündete, die Göttingerſchule zu den erſten friſcheren Lauten geweckt wurde, Bürger die erſte wahre Ballade dichtete, Herder die Stimmen der Völker ſammelte und Göthe's Genius ſich zu dieſem friſchen Borne beugte, um zu trinken.

§. 893.

1. **Es widerſpricht dieſer Natur des Liedes nicht, daß es beſtimmte *objective* Formen hervorbringt, vielmehr ſie zeigt ſich gerade dadurch, daß ſie das Gegen-**
2. **theil des Subjectiven ſetzt und doch ganz in ihren Stimmungston taucht. Die eine Art der Objectivität beſteht darin, daß der Dichter einen Gemüthszuſtand nicht als den ſeinigen, ſondern den einer andern Perſon ausſpricht, oder daß er in eigener Perſon vortragend ein Sittenbild oder ein Naturbild gibt; die**
3. **andere iſt epiſch in dem beſtimmten Sinne des Worts, daß eine ergreifende Handlung als *vergangen* erzählt wird, wobei der Gegenſatz der Style an die ſchwankende Unterſcheidung von *Ballade* und *Romanze* ſich unbeſtimmt anlehnt und das Lyriſche als Dialog durchbrechend auch dem Dramatiſchen ſich**
4. **nähert. Die meiſten dieſer Formen, namentlich die letzte, gehören ſowohl der Volkspoeſie, als der Kunſtpoeſie an.**

Digitized by Google

1. Es kann auffallen, daß wir dieſe Gruppen von objectiven Formen zum Liede rechnen, das im engſten Sinne ſubjectiv iſt. Man unterſcheide aber die Objectivität, von der es hier ſich handelt, wohl von derjenigen, welche dem Hymniſchen zu Grunde liegt: in dieſem Gebiete blieb das Subject außerhalb des Gegenſtands und wandte ſich nur, obwohl tief bewegt, an ihn, im gegenwärtigen ſetzt das Subject den Gegenſtand als einen ſolchen, der erſt durch ſein Inneres gegangen iſt; nicht als handle es ſich um einen Act reiner Fiction, vielmehr der Dichter hat ſich ganz und ohne eigenes Bewußtſein über jene tiefſte Bedeutung des Lyriſchen, wonach ſich in ihm die Subjectivität als Centrum der Welt erweist, an das Object hingegeben, von ihm durchziehen laſſen, ebendadurch aber, indem er ganz paſſiv ſcheint, es mit ſeinem Innern ganz durchdrungen, ganz in Stimmung umgewandelt, und indem er es wiedergibt, kommt es nun zu Tage ganz getaucht in lauter Bebung des Gefühls. Man ſieht den Prozeß nicht mehr, der Erfolg tritt ganz als unmittelbare Thatſache auf. So erſcheint der ächt lyriſche Charakter des Liedes gerade da in ſeiner vollen Kraft, wo er ſich an ſeinem Gegentheile geltend macht, indem er im Objectiven und Vermittelten eben recht ſubjectiv und unmittelbar iſt.

2. Die Objectivität tritt in zweierlei Form auf, immer als Gegenſtand, welcher der Anſchauung geboten wird, aber in der einen Gruppe gegenwärtig, wiewohl dabei eine Succeſſion von Momenten ſich abwickeln kann, in der andern vergangen. Die erſtere, die wir zunächſt in's Auge faſſen, ſcheint viel unzweifelhafter lyriſch, denn die Vergangenheit begründet ein ſtärkeres Zurücktreten des Subjects vom Object. Dieß gilt jedenfalls von der erſten Form dieſer Gruppe: es iſt die einfache Form der Verkleidung, wo der Dichter aus der Maske einer zweiten Perſon oder, wie in ſo vielen geſelligen und Standes-Liedern, aus einer Vielheit von ſolchen ſpricht; er hat ſich völlig in den Zuſtand der andern Perſönlichkeit hineinempfunden, ſo ſtellt er doch ganz ſeinen eigenen Stimmungszuſtand dar und liegt daher das Lied, das auf dieſem Acte beruht, dem objectlos reinen Lied am nächſten. Man braucht gar kein beſonderes Gewicht darauf zu legen, daß die Stimmung oft in dem engeren Sinn die eigene des Dichters iſt, wie im Mignon-Liede: „Kennſt du das Land“, wo Göthe mit der fremden ſeine eigene Sehnſucht nach Italien ausſpricht, oder in ſo unzähligen Liedern, wo der Dichter Empfindungen ſo allgemeiner Art, daß er ſie ſicher auch perſönlich erlebt, wie unglückliche Liebe, Weinluſt, in einer beſtimmten Maske, als Hirt, Jäger, Muſikant u. ſ. w. und mit einer beſtimmten Situation ausſpricht: er kann ſich in ſpezifiſchere Lebensformen, Zuſtände, Situationen verſetzen, welche nie ſeine eigenen ſein konnten, und ſie doch ſo tiefgefühlt wie eigene und ſelbſterlebte wiedergeben. Wir erinnern ſtatt vieler Beiſpiele nur an jenes Gebet Gretchen's im Fauſt, an die Lieder des

Harfners im W. Meiſter, an Heine's „Hirtenknaben“. Rein menſchlicher Gehalt iſt natürlich auch im Spezifiſchen vorausgeſetzt. Vielleicht die ganze Hälfte des lyriſchen Parnaſſes gehört dieſer einfachen Uebertragungsform an. Auch in die Natur kann der Dichter ſein Inneres legen und aus ihr ſprechen laſſen, wie Göthe in: „der Junggeſell und der Mühlbach“ oder wie Anakreon durch ſeine Taube ſagen läßt, wie es ſich bei ihm lebt. — Die zwei andern Formen dieſer Gruppe ſind viel weniger unmittelbar: der Dichter gibt ein kurzes Sittenbild, kleines Landſchaftgemälde; er tritt nicht im eigenen, auch nicht im Namen eines Andern auf, er zeigt ein Object, aber ein gegenwärtiges, auf und läßt daſſelbe ſo ohne alles weitere Zuthun für ſich ſprechen. Es ſcheint nichts einfacher, als ganz auf den eigenen Vortrag des Gefühls zu verzichten, es ganz in den Gegenſtand zu verſenken, aber dieß Verzichten geſchieht mit mehr Bewußtheit, als es ſcheint, und zugleich hängt die Richtung mit denſelben Urſachen zuſammen, aus welchen in der neueren Zeit das Sittenbild und die Landſchaft in der Malerei eine ſo bedeutende Rolle ſpielt: dem Intereſſe für die Aufdeckung immer neuer Länder, Zonen, den ethnographiſchen, naturwiſſenſchaftlichen Neigungen, und allerdings zugleich der Sehnſucht nach Friſchem, von der Sündfluth der Reiſenden nicht Abgelecktem, alſo in Culturmüde, in idylliſchem Bedürfniſſe. So ſind denn dieſe Formen ſehr modern. Bei Heine hatten ſie entſchieden noch ſubjectiveren Ton, wie ſein unheimliches Bild des Jägerhauſes „Die Nacht iſt feucht und ſtürmiſch“ (Heimkehr N. V), des Pfarrhauſes (N. XXVIII) „Der bleiche, herbſtliche Halbmond“, das Völkerbild: „Wir ſaßen im Fiſcherhauſe“ (N. VII), das rührende kleine Gemälde: „Das iſt ein ſchlechtes Wetter“ (N. XXIX), die liebliche Berg-Idylle aus dem Harze, dieſe nur leider mit dem blaſirten cremor tartari ſtark vermiſcht; ebenſo die vielen tief bewegten Landſchaftbilder; die berühmten Strophen von der Fichte und Palme gehören nicht der vorliegenden, ſondern jener erſten Form an, weil ſie, obwohl in ſchlagend einfacher Objectivität, doch durch eine poetiſche Fiction einem Naturgegenſtande ganz menſchliches Empfinden leihen. Lenau's Bilder magyariſcher Zuſtände und Haiden entwickeln bereits mehr das Object an ſich und Freiligrath wird ganz zum glühenden, aber auch ſeinen Pinſel ſehr bewußt führenden Maler menſchlichen, thieriſchen, landſchaftlichen Lebens aus der Wildniß, wohin der Fuß der Cultur nicht getreten. Das ſanfte und ſchöne Gemüth C. Mayer's liebt es beſonders, mit völliger Verzichtung auf ein Wort im eigenen Namen kleine Bilder friedlich heimlicher Landſchaft aneinanderzureihen. Recht und Fug ſolcher lyriſchen Objectivität kann nach dem Obigen nicht beſtritten werden, nur wechsle ſie öfter mit directem Ausſprechen der Stimmung, denn ſchließlich iſt ſie doch ein Zurückhalten, das im Fortgang ermüdet, weil man der Natur der Gattung nach darauf wartet, die Menſchenſtimme ſelbſt zu vernehmen.

Digitized by Google

a. Die *Ballade* und *Romanze* ſind Abkömmlinge der alten Heldenlieder, die zuerſt einzeln geſungen, dann zum Epos fortgebildet und zuſammengefügt wurden; ſie leiten alſo zu jener mehrfach erwähnten elementariſchen Form zurück, wo das Lyriſche und Epiſche noch im Keime vereinigt lagen. Allein nachdem das Letztere ſich zu einer eigenen Gattung ausgeſondert hat, iſt der Theil des gemeinſchaftlichen Keimes, der dieſem Zuge nicht folgte, ein anderer geworden: er hat, obwohl dem Stoffe nach epiſch, lyriſchen Charakter angenommen. Epiſch iſt vor Allem das Moment der *Vergangenheit*, wodurch dieſe Form von der vorhergehenden Gruppe ſich unterſcheidet; aber es bewirkt jetzt nicht mehr die frei über dem Gegenſtand ſchwebende, ausführlich zeichnende Haltung des Dichters, ſondern dieſer legt ſich mit ſeiner Empfindung ganz in den Gegenſtand, als ob derſelbe, zwar als ein vergangener erzählt, zeitlich wie räumlich gegenwärtig wäre; die Zeichnung wird dem Tone untergeordnet, der ganze Hauch und Wurf wird ſubjectiv, bewegt, der Gang überſteigt raſch die retardirenden Elemente und eilt zum Schluſſe, der Rhythmus baut ſich muſikaliſch in lyriſchen Strophen, das epiſche Lied entſteht mit der Melodie oder nach einer vorhandenen Melodie, lebt im Volksgeſange oder muß doch, wenn es ächter Kunſtpoeſie angehört, den Charakter des Sangbaren tragen. Dem alten Heldenliede ſieht man ferner die Neigung an, ſich als Glied in ein größeres Ganzes zu fügen, es ſetzt die Kenntniß einer umfaſſenden Sage voraus; Ballade und Romanze dagegen ſtellt einen Stoff für ſich, ähnlich wie die Novelle im Unterſchied von dem Roman eine Situation, abgeſchloſſen hin, behandelt daher auch nicht leicht mehr Theile der Heldenſage, ſondern vereinzelte Ereigniſſe und Handlungen, Mordgeſchichten, Schickſale der Liebe, Kriegsauftritte u. ſ. w., die aber allerdings den ächten Inhalt vorzüglich dann liefern, wenn ſie vorher von der Sage poetiſch zubereitet ſind, wohl auch Elemente des Mährchenhaften, Geiſterhaften aufgenommen haben, worin tiefer und rein menſchlicher Sinn eingehüllt iſt. Die nähere Geſchichte iſt noch zu ſtoffartig und proſaiſch verſetzt und führt mehr zur poetiſchen Erzählung. Alle dieſe Merkmale weiſen der epiſchen Lyrik im Unterſchiede vom Epos den ahnungsvoll charakteriſtiſchen, nicht entwickelnden Styl zu; dennoch iſt es natürlich, daß auch innerhalb dieſes Bodens der Gegenſatz eines relativ helleren, ſubjectiv klaren, mehr gegenſtändlich ausführenden und in dieſem Sinne plaſtiſch idealen Styls gegen einen im engeren Sinne maleriſch helldunkeln ſich von Neuem erzeugt. Die claſſiſche Dichtung bietet nichts für dieſe Stelle, im Alterthum blieb nach der Ausſcheidung des Epos keine epiſche Form von lyriſchem Charakter zurück. Dagegen tritt der Unterſchied der Stylprinzipien in der neueren Poeſie zunächſt als ein nationaler auf und lehnt ſich ſo an die Namen Romanze und Ballade. Ballade iſt zwar ein italieniſches Wort und bezeichnet ein

Digitized by Google

Tanzlied, das urſprünglich die beſtimmte rhythmiſche Form von drei verſchlungenen Strophen mit Refrain hatte, allein wie es in England ſtehend wurde als Name für das epiſche Lied, wie es dort und in Schottland ſich ausbildete, ſo verband ſich damit der Sinn eines beſtimmten Charakters der Behandlung, in dem wir ein reines Bild jener zweiten Stylrichtung haben, und die rhythmiſche Form bewegte ſich frei in heimiſchen Maaßen. Es iſt die nordiſche Stimmung mit ihrem bewegteren, ahnungsvolleren, mehr andeutenden, als zeichnenden Ton, ihrem ſtoßweiſen, Mittelglieder überſpringenden Gange, es iſt, was Göthe die myſteriöſe Behandlung nennt, welche der Ballade zukomme. Der Name Romanze hat ſich in Spanien für das epiſche Lied feſtgeſetzt und das äußere, rhythmiſche Merkmal iſt der Trochäus, gewöhnlich in Tetrametern, welche fortlaufend aſſoniren. Es iſt aber nur natürlich, daß wir mit dem Namen auch den Begriff einer beſtimmten Behandlung verbinden und zwar derjenigen, wie ſie dem romaniſchen Völkergeiſt entſpricht und eben in den ſpaniſchen Romanzen vorzüglich ſich zeigt: nämlich jener helleren, durchſichtigeren, ruhigeren, mehr epiſch entwickelnden, mehr plaſtiſchen. Beſteht nun dieſer Gegenſatz zunächſt als ein nationaler, ſo hindert nichts, denſelben, wie er innerhalb der Literatur einer Nation, namentlich der deutſchen, jederzeit wieder auftreten und beſtehen wird, mit jenen Namen zu bezeichnen, nur geſchehe es mit dem Vorbehalte, daß man damit nicht ängſtlich ausmeſſen und abſtract Alles eintheilen will; ſonſt thäte man beſſer, mit W. Wackernagel, der (Schweiz. Archiv f. hiſtor. Wiſſ. B. 2, S. 250) die Unterſcheidung rein auf das Metriſche zu beſchränken. Der Ballade kommt vermöge des oben bezeichneten Charakters ihrer Bewegungsweiſe genauer das Merkmal des dramatiſchen Ganges zu und dieß widerſpricht keineswegs dem rein Lyriſchen, Beſchleierten, Beflorten ihres Tons, das ſich wie Moll zu dem Dur der Romanze verhält. Das Drama beſchleunigt, wie wir ſehen werden, ſeinen Gang, wirft die Hemmungen raſcher nieder, als das Epos, motivirt tiefer aus dem Innern, weniger umſtändlich und nur bedingt aus dem Aeußern; dieß thut es, weil es die Welt als eine von innen heraus beſtimmte darſtellt; die lyriſche Poeſie aber iſt, wie ſie nach der einen Seite vom Epos herkommt, nach der andern eben hierin der Durchgang, aus dem das Drama hervorgeht; hier wird die Welt in's Innere gezogen, zur Bewegung von innen heraus bearbeitet, zubereitet, durch Lichter aus dem Innern beleuchtet. Wirft ſich nun das Lyriſche epiſch auf Erzählungsſtoff, ſo wird es alſo gerade je intenſiver lyriſch, deſto mehr dieſen Stoff in einer Weiſe innerlich durchwärmen, daß ſeine wallende Bewegung auf die Nähe des Dramatiſchen hinweiſt. Es iſt keineswegs ein blos äußerlicher Zug, daß dieſer Styl ungleich mehr, als der Romanzenſtyl, die dialogiſche Form liebt. Hier werden die Sprechenden nicht weiter genannt, der Dichter hat ſich, wie

Digitized by Google

der dramatiſche, in ſie verwandelt; Momente der Handlung ſind zwiſchen den Reden verſchwiegen, es iſt vorausgeſetzt, daß man ſie ſich vorſtelle, die Anſchauung derſelben aus dem Geſprochenen ſich erzeuge, wie im Drama, ſofern die Schauſpielkunſt es nicht ergänzt. In der bekannten ſchottiſchen Ballade Eduard iſt z. B. nicht erzählt, daß der Mörder mit blutigem Schwerte vor ſeine Mutter tritt, es geht ſogleich aus der Anrede hervor: „warum iſt dein Schwert von Blut ſo roth?" In dieſem Ueberſpringen, Ahnenlaſſen liegt etwas Banges und ſo iſt mit ſolchem Style auch die Neigung zu tragiſchen Stoffen gegeben; man kann ſagen, daß das Nibelungenlied in ſeiner Stimmung als tragiſches Epos eben zugleich mehr balladenartig ſei, als das Homeriſche Heldengedicht, und es iſt merkwürdig, daß in England zu der Zeit von Shakespeare's Auftreten beliebte Volksballaden den Stoff zu manchen Dramen gaben. Doch wurden auch heitere Balladen zu Komödien verwendet, und unſer Satz will nicht ſagen, daß die Ballade nothwendig tragiſch ſei, ſo wenig, als der Romanze blos heiterer Inhalt zugeſchrieben werden ſoll. Ja der Ballade ſagt ausdrücklich auch das Komiſche zu, denn die ſubjectivere Durchſchüttlung des Objectiven erzeugt mit ihren raſchen Beleuchtungen den komiſchen Contraſt, wie den erhabenen. Die vordrängenden Jamben und Anapäſte, welche namentlich die ſchottiſche, engliſche Ballade liebt, entſprechen dieſer ſpringenden nordiſchen Unruhe, wie die fallenden Trochäen der romaniſchen Ebenmäßigkeit und ſtetigeren Beleuchtung der Dinge, aber der relative Fortbeſtand des innern Gegenſatzes innerhalb einer National-Literatur kann nicht weiter nur an dieſe Formen gebunden ſein. Auch die Neigung zum Geiſterhaften, die jenem helldunkeln Tone näher liegt, als dieſem klaren, hängt mit unheimlich düſterem Inhalt zwar gerne, doch nicht ſchlechtweg zuſammen, die wunderbaren Mächte können auch neckiſch, hülfreich wirken. Selbſt die reinſte, anmuthvolle Heiterkeit des Inhalts hebt den Balladencharakter nicht auf: der Junggeſell und der Mühlbach, der Edelknabe und die Müllerinn von Göthe weiſen ſich durch die völlige Verſenkung des Gefühls in den Stoff, die ihn dialogiſch ſelbſt ſprechen läßt und alle Mittelglieder überſpringt, noch genugſam als Balladen aus. — Es iſt aber noch eine andere Seite des Unterſchieds hervorzuheben, die dem Bisherigen auf den erſten Blick zu widerſprechen ſcheint. Viele ſpaniſche Romanzen ſind von der Art, daß ſie den Schritt zum Epiſchen, d. h. jetzt zunächſt einfach zum Erzählen, nur halb vollziehen: der Dichter redet ſeine Perſonen an, ſpricht ſein Gefühl über ſie, über ihr Schickſal direct aus, erzählt im Präſens und gibt oft ſtatt einer ganzen Begebenheit nur eine Situation. Man leſe nun von Uhland: der Traum, Sängers Vorüberzieh'n, der nächtliche Ritter, der kaſtiliſche Ritter, S. Georgs Ritter, Romanze vom kleinen Däumling, Ritter Paris, der Räuber und was in der Sammlung folgt bis zu Bertran de Born, ſo wird man das

Digitized by Google

eine oder andere dieſer Merkmale oder die ſämmtlichen zutreffen ſehen. Noch beſtimmter wird man dieß Verweilen im Subjectiven, das nur einen Anſatz zum Erzählen nimmt und den Stoff wieder in lyriſchen Klang zurückzieht, in den Gedichten Heine's finden, die er Romanzen nennt; Balladen, wie die „Grenadiere", „Belſatzar", durcherzählende Romanzen, wie „Don Raniro", mehreres Lieder- und Sonett-artige iſt leicht auszuſcheiden; wir bezeichnen als Beiſpiele für den Charakter, von dem hier die Rede iſt, I, II, III, IV, V, VII, VIII, XI, XII, XIII, XIV, XV. Wir haben die Ballade reiner lyriſch genannt, als die Romanze; ziehen wir nun zu dieſer die in Rede ſtehende Form, welche zum Erzählen nicht ernſtlich fortgeht, ſo ſcheinen wir in Widerſpruch zu gerathen, denn dieß iſt ja vielmehr ein Stehenbleiben im Lyriſchen. Allein beide Male iſt Lyriſch in anderem Sinne genommen: im Balladenſtyle bedeutet es den Act der ſubjectiven Empfindung, der ſich an ſeinem geraden Gegentheile, der vollen Objectivität, ſo ſtark erweist, daß er ſie ganz in lauter Ton, Stimmung umſetzt, das anderemal die Subjectivität, die den allgemeinen Begriffscharakter des Lyriſchen ſo einhält, daß ſie bis zu voller Objectivität gar nicht fortſchreitet, nur halbe Anſtalten zum Erzählen macht.

Hiemit haben wir Linien zu einer Grenzbeſtimmung zwiſchen Ballade und Romanze zu geben verſucht. Daß dieſelben in der Anwendung durchaus Lücken haben müſſen, folgt nothwendig aus der innern Natur des Lyriſchen; wo es ſich um ſo zarte Potenzen handelt, für die wir nur den Namen Behandlungston haben, kann am allerwenigſten bei Schuh und Zoll ausgemeſſen werden. Der Sprachgebrauch iſt daher locker und ſchwankend. Göthe nennt alle ſeine erzählenden Lieder Balladen und mit Recht. Angeſichts der Vollſtändigkeit der Verſenkung, der Umtauſchung des eigenen Ich gegen die Perſonen und das Ereigniß, des bewegungsreichen Ganges, der ganzen wallenden Natur dieſer Lieder kann man zu dem Schluſſe kommen, Göthe ſei mehr Dramatiker, als Schiller; allein ſeine Dramen leiden bei aller übrigen Vollendung an einem Mangel gegenüber dem Spezifiſchen der Dichtart, ſie ſind zu ſeeliſch und haben zu wenig Handlung; er iſt dagegen im Epiſchen ſo Homeriſch klar und ſo ganz, wie es die Dichtart will, rein zeichnend und entwickelnd, daß man den Meiſter des lyriſchen Helldunkels der Empfindung nicht in ihm erwarten ſollte. Wir überlaſſen dieſen Knoten dem Leſer zur Auflöſung; ſie wird ſich daran knüpfen müſſen, daß Göthe doch auch als Epiker keinen ſtraff männlichen, ſondern lauter rein menſchliche, weiblich ſeeliſche Stoffe behandelt hat. Schiller nennt nur ſeinen Kampf mit dem Drachen Romanze, alles Andere Balladen; ſonderbar: thut er es wegen der lichten Deutlichkeit und beredten Entwicklung im Style, ſo hätte er alle ſeine epiſch lyriſchen Gedichte Romanzen nennen können außer dem Taucher, denn dieſer hat trotz den beredten Schilderungen

doch viel von dem tief dunkel bewegten, ſpringenden, dramatiſchen Style der ächten Ballade, und etwa noch außer dem Handſchuh, wo ähnliche Bewegung waltet. Wählt er den Namen wegen des glücklichen Ausgangs im Gegenſatze mit der tragiſchen Schickſals-Idee in den andern, ſo wären der Gang nach dem Eiſenhammer, der Graf von Habsburg, die Bürgſchaft auch Romanzen zu nennen. Das Richtige wird ſein, von Schiller's ſämmtlichen epiſch lyriſchen Gedichten zu ſagen: ſie haben von der Ballade den ſtark bewegten dramatiſchen Gang, aber nicht das Helldunkel des reinen Empfindungstons, der immer eine Verwandtſchaft mit dem Volksliede auch in der Kunſtpoeſie bewahrt, vielmehr neigen ſie durch ihre lichte Bewußtheit und Sentenzioſität noch über die Helle der Romanze hinüber in die betrachtende Lyrik; zugleich aber ſeien ſie durch die Fülle und Pracht ihrer Schilderungen epiſch über das Maaß dieſer Eigenſchaft hinaus, wie wir ſie ebenfalls der Romanze zuerkannten, ja auch über das Maaß des Epos, nämlich mit zu fühlbarer rhetoriſcher, declamatoriſcher Haltung; ein Verhältniß der Kräfte, mit dem man ſich, ſo oft der Mangel des Naiven, ächt Liederartigen ſich bis zum Ueberdruß aufzudrängen droht, doch immer wieder verſöhnt durch die Entſchiedenheit des Einen Grundzugs, der dramatiſchen Energie, die ganz den wirklich dramatiſchen Dichter ankündigt.

Wir haben bis hieher abgeſehen von den Begriffsbeſtimmungen, welche Echtermeyer in der Abh.: „Unſere Balladen- und Romanzenpoeſie“ (Hall. Jahrb. 1839, N. 96 ff.) gegeben hat, um weder unſere Entwicklung, noch die Beurtheilung zu verwirren. Er geht vom Inhalt aus und erklärt die Ballade für die Form, worin der noch natürlich beſtimmte Volksgeiſt, der Geiſt in ſeiner Naturbedingtheit ſich ausſpreche, wie er entweder den Gewalten der äußeren Natur unterliegt, oder ſeinen eigenen dunkeln Trieben anheimfällt und von ihnen verſchlungen wird, — die Nachtſeite des Geiſtes, die denn eine düſtere Stimmung und eine tragiſche Wendung begründe; die Romanze dagegen ſoll, nicht mehr an einen beſtimmten Volksgeiſt gebunden, der rein menſchlichen Bildung angehörig, das ideale Selbſtbewußtſein, die freie ſittliche Macht des Geiſtes verherrlichen. Daraus leitet er dann den Styl-Unterſchied ab und faßt ihn ähnlich unſerer Beſtimmung. Es ſcheint dieß eine klare und einleuchtende Entſcheidung der ſchwierigen Frage; ſieht man aber näher zu, ſo wird man finden, daß dieſer Schein täuſcht. Für's Erſte wird nicht Alles eingetheilt, was einzutheilen iſt: wohin ſoll die ganze große Welt des Gemüthslebens fallen, die weder der düſtern Nachtſeite des unfreien, noch dem vollen Tage des ſittlich ſelbſtbewußten und wollenden Geiſtes angehört? Vor Allem die Welt der Liebe, ſofern ſie nicht in ideales Denken erhoben und doch in ſich frei, ſchön und heiter iſt? Der nordiſche Styl wird ſie dunkel, ahnungsvoll, der ſüdliche wird ſie licht und klar behandeln, dort wird eine Ballade, hier eine Romanze

Digitized by Google

entſtehen. Der Styl-Unterſchied, wie er hiſtoriſch auf Nationalitäten zurückführt, iſt es alſo, was entſcheidet, nicht der Inhalt. Für's Zweite: es iſt umgekehrt in dem Style, welcher mit herkömmlicher nationaler Beziehung den Namen der Romanze führt, viel finſter blutiger, nächtlicher Stoff behandelt und man kann nur ſagen, der dunkle, liederartig bewegte Styl verbinde ſich lieber und naturgemäßer dem düſtern Inhalte, der lichte dem klaren und freien, wie denn dieß auch der Stimmungs-Unterſchied der Völker iſt, von denen beide Style ausgiengen, es ſei dieß aber nicht nothwendig. Auch ganz ſittlich lichter Inhalt kann in Balladenſtyl behandelt werden; der Ton in Göthe's Gott und Bajadere hat ſo ganz den tief erzitternden Charakter, daß wir dieſes Gedicht nimmermehr Romanze nennen könnten, und der Inhalt gehört doch unzweifelhaft der ſittlichen Lichtwelt an. Echtermayer hat, dieß iſt die dritte und wichtigſte Einwendung, bei dem, was er als Inhalt der Romanze beſtimmt, durchaus Schiller's philoſophiſch gebildetes Bewußtſein im Auge gehabt und ſtoffartig auf den ethiſchen Werth der Idee der Freiheit geſehen. Das Wahre iſt, daß, je durchſichtiger ſolches ſittliches Bewußtſein, deſto ſchwerer es wird, ſowohl eine ächte Romanze, als eine ächte Ballade zu dichten. Das Gefühl iſt in der Romanze heller, als in der Ballade, aber nicht ſo gedankenhaft durchgearbeitet. Für den äſthetiſchen Maaßſtab iſt diejenige Bildung des modernen Dichters die höchſte; die von dem zu hellen Lichte ihres Selbſtbewußtſeins ſich in die dämmernden Stimmungen umſetzen kann, aus welchen die ächte Romanze, noch mehr die ächte Ballade hervorgeht. Die bedeutendſten Producte der neueren erzählenden Poeſie ſind Balladen, vor Allem die Göthe'ſchen. — Echtermayer hat eine dritte, mittlere Form aufgeſtellt, die er Mähre oder Rhapſodie nennt und welcher er als Inhalt die Heldenwelt zuweist, wie ſich durch ſie die Völker in energiſcher That von ihrer erſten dunkeln Unmittelbarkeit befreien: eine urſprüngliche Kraft, die ſchon in die Licht- und Tagesſeite des Geiſtes, in die Geſchichte, hereinragt. Uhland's vaterländiſche Balladen namentlich würden in dieſe Gattung fallen und es erſcheint zweckmäßig, ſie aufzuſtellen.

4. Es verſteht ſich, daß die hier aufgeführten Formen, das rein objective Sitten- und Naturbild ausgenommen, ihren urſprünglichen Boden recht in der Volkspoeſie haben, vor Allem aber Ballade und Romanze. Hier vorzüglich iſt die Stelle, wo die Kunſtpoeſie neues, ächt lyriſches Leben aus ihr getrunken hat. Nachdem aber dieſe Verjüngung vor ſich gegangen war, mußte eine epiſch lyriſche Kunſtpoeſie möglich werden, die den ächt lyriſchen Ton einhält und doch in der ganzen Behandlung zeigt, daß ebenſoſehr die claſſiſche Bildung auf uns eingewirkt hat, die aber darum nicht zu der allzu lichten und glänzenden Beredtſamkeit fortgeht, welche einmal unlyriſch iſt; dieſe Art epiſch lyriſcher Gedichte entzieht ſich am meiſten der

Digitized by Google

Eintheilung Ballade und Romanze und warnt uns, Alles eintheilen zu wollen. Man hat unſern in dieſen Formen ſo reichen Uhland als den Claſſiker der Romantik bezeichnet; am Marke des Volkslieds genährt, eine gediegene, einfach körnige Natur, die ſich doch mit offener Seele den verſchiedenen Stimmungen der nord- und ſüdfranzöſiſchen, ſpaniſchen Romantik, des claſſiſchen Alterthums, wie der dunkleren, härteren, biderben altdeutſchen Welt öffnet, führt er überall einen ſcharfen Meiſel, der jedem Geſteine klar beſtimmte, reine Geſtalt gibt. In der Deutlichkeit des Umriſſes, welche auch ein ahnungsvoll dunkler Inhalt hiedurch erhält, wird denn die Grenze zwiſchen Ballade und Romanze, jetzt abgeſehen von jener ſubjectiveren Nebenform der letzteren, der wir einen Theil dieſer Gedichte bereits zugewieſen haben, nothwendig ungewiß werden. Da, wo mehr Volksliedston iſt, kann kein Zweifel ſein; aber wohin ſollen wir z. B. Ver sacrum zählen und mit ihm die ganze Welt epiſch lyriſcher Gedichte, die im Inhalte bald finſter, bald heiter, im Ton und Gang bald dramatiſch bewegter, bald milder und heller fließend, doch in der ganzen Form zu claſſiſch durchgebildet ſind, zu ſichtbar auf claſſiſchem Kothurne gehen, um unter Begriffe eingereiht zu werden, die doch immer an die Naivetät der Volkspoeſie erinnern? Es bleibt alſo dabei, daß hier keine zu erſchöpfender Eintheilung ausreichende Terminologie beſteht.

§. 894.

**Die Lyrik der *Betrachtung* ſteht auf dem Punct einer beginnenden 1.
Auflöſung des reinen Gefühlszuſtands, worin derſelbe in eine beſchauende und beſchaute Seite auseinandergeht, die in ein Wechſelſpiel treten, in welchem die Empfindung mit verhüllter oder ausgeſprochener Wehmuth ihrer eben noch warmen und eben verkühlenden Schönheit nachblickt und näher oder entfernter bereits den denkenden Geiſt durchſcheinen läßt. Unter den claſſiſchen Formen gehört hieher die *Elegie*, aus dem Oriente in verſchiedener Beziehung die indiſche und die kunſtreichen Bildungen der *muhamedaniſchen* Lyrik, aus der romaniſchen Literatur die verſchlungenen Strophen des *Sonetts* u. a. An der Grenze der 2.
Proſa liegt als beſondere Form das *Epigramm* und mit ihm eine große, unbeſtimmte Maſſe, die ſich unter dem Namen der ſchönen Gedankenpoeſie zuſammenfaſſen läßt und namentlich der modernen Zeit und der deutſchen Poeſie angehört.**

1. Wir könnten das Weſen dieſer Form auch als eine bis an die Grenze der äſthetiſchen Einheit fortſchreitende Entbindung des Gnomiſchen bezeichnen, wenn wir nicht eben hier der gnomiſchen Poeſie im engeren Sinn uns näherten, die wir doch als beſondere Form in den Anhang vom Didaktiſchen verweiſen und mit welcher wir das vorliegende Gebiet nicht

Digitized by Google

verwechſelt ſehen möchten. Um was es ſich handelt, zeigt ſogleich die Elegie. Es iſt bekannt, daß man unter ihr nach der antiken Bedeutung des Worts durchaus nicht blos ein Lied der Wehmuth und Klage zu verſtehen hat, daß dieſe erſte Form, in welcher ſich bei den Joniern die lyriſche aus der epiſchen Poeſie herausbildete, anfänglich politiſchen und kriegeriſchen Inhalts war, daß ſie denſelben, auch nachdem ſie ſich anderem zugewandt, nicht ſo bald aufgab. Allerdings darf man behaupten, daß es Zeichen eines unreifen Zuſtandes war, wenn Kallinos und Tyrtäos ſo ſtarken Inhalt in ſolchem Gefäße niederlegten, daß dieß nur geſchah, weil es überhaupt die erſte lyriſche Form war, die man gefunden und in die nun zuerſt der noch ganz von heroiſch mannhaften Gefühlen geſchwellte, noch wenig lyriſch erweichte Sinn ſich warf; denn indem das elegiſche Versmaaß dem gewaltig und feierlich vorſtrebenden Herameter den zurückweichenden, verathmenden, Grenze ſetzenden, abſchließenden Pentameter hinzufügte, war auch für den Inhalt ein ſanftes Nachlaſſen gefordert, der verhauchende Vers ſollte das Verhauchen der Seelenbewegung darſtellen. Es liegt in dieſer Bewegungsweiſe ein Abſchiednehmen von der Empfindung, ſie iſt eben noch warm und kühlt ſich eben ab. Dieß iſt das eigentliche Weſen der Elegie; Wehmuth und Trauer in beſtimmtem Sinn iſt damit zunächſt noch gar nicht ausgeſagt, denn dieß wäre ein Abſchiednehmen vom Inhalte der Empfindung, vom ſchönen Gegenſtande. Dagegen iſt allerdings zunächſt eine ſtärkere Entbindung des gedankenhaften Elements hiemit gegeben, denn Auskühlung des Gefühls und Uebergang deſſelben in das denkende Betrachten, Beruhigung durch allgemeine Wahrheiten fallen nothwendig zuſammen. So diente denn das elegiſche Maaß, das Diſtichon, früher namentlich bei Solon, überhaupt aber jederzeit auch dem eigentlich Gnomiſchen, dem Ausſprechen allgemein gültiger Lebensweisheit. Aber auch dieß directe Lehren entſpricht ſeinem wahren Charakter nicht und ſoll durch die Behauptung, daß das Austönen des Gefühls ein Aufſteigen des Gedankenmäßigen ſei, vielmehr nur ein erſtes Durchſcheinen des Letzteren gerechtfertigt werden. Die Elegie begriff ihre Bedeutung erſt, als ſie ſich ſeit Archilochos in die ſchönen Empfindungen des von Seele durchdrungenen Lebensgenuſſes, auf Wein und Liebe und jede andere Stimmung warf, in welcher die Gegenwart, der Augenblick im Schimmer des Idealen aufglänzt, und ſie konnte noch einmal zu voller Blüthe erwachſen, als im Verfall des öffentlichen Lebens die römiſche Welt das kurze Glück im leidenſchaftlichen, ſubjectiv entzündeteren Genuſſe des ſchönen Momentes ſuchte (vergl. §. 445, 1.). So heiß nun aber das Gefühl in dieſen Stimmungen erglühen mag, ſo bringt doch eben jener Charakter des Rhythmus, das regelmäßige Abſinken nach dem ſteigenden Herameter, einen Ton des Verglühens nothwendig mit ſich; das Gemüth iſt noch ganz in ſeinen Zuſtand verſenkt und beginnt

doch ſchon, ihm zuzuſehen, frei über ihm zu ſchweben; der Liederdichter fühlt, der elegiſche beſpricht, was er fühlt; das Gefühl mag noch ſo heiß ſein, es verdunſtet in der Elegie eben im Aufſprühen. Dieß führt uns denn auf den Ausgangspunct und zu dem Begriffe der Wehmuth und Trauer zurück. Nur im unbeſtimmteren Sinne des Worts liegt ein Zug derſelben zunächſt in jenem Abſchiednehmen von der Empfindung; es erhellt aber, wie nahe der Schritt gelegt iſt, in den beſtimmteren Ton der Klage überzugehen, der nun ein Abſchiednehmen vom ſchönen Gegenſtand ausſpricht. Ich blicke auf meine Empfindung wie auf eine flüchtige, entſchwindende: ſo wird mir ja die Empfindung ſelbſt zum ſchönen Gegenſtande, an dem ich erfahre, daß die Momente der höchſten Lebenserregung kurz und vergänglich ſind, und es iſt nur natürlich, wenn ich nun von der Empfindung den Gegenſtand und Inhalt derſelben unterſcheide und die Flüchtigkeit des Glückes auch objectiv mit entſchiedener Stimmung der Trauer betone. Dann wird die Elegie zu dem, was man ſich in der neueren Zeit gewöhnlich unter ihr vorſtellt, zum Gedichte der Klage um verlorenes ſchönes Gut des Lebens, ſie iſt es gerne, und ſie iſt es ja auch ſchon im griechiſchen Alterthum geweſen, aber jener Klang der Wehmuth durchzieht ſie wie ein Ton der Aeolsharfe, auch wenn ſie ganz nur von Freude und glücklicher Gegenwart ſingt. Es ergibt ſich nun, daß dieſer Form aus dem tieferen Grunde die Stelle an der nahen Grenze der ungemiſchten Poeſie anzuweiſen iſt, weil ſie eigentlich weiß, daß das Ideal nur momentan in das Leben eintritt. Der ſchöne Moment, auf den ſie ſelbſt mitten in ſeiner Feier ſchon wie auf einen fliehenden zurückblickt, iſt in Wahrheit nichts Anderes, als die ideale Verklärung des Lebens, welche in der empiriſchen Wirklichkeit ohne den Zauber der Kunſt nur ſcheinbar und raſch entſchwindend eintritt, denn dieß iſt ja der Charakter alles Naturſchönen, welche aber von der Kunſt bleibend vollzogen wird; die Elegie ſteht alſo nicht rein inmitten der idealen Phantaſie, ſondern ſehnt ſich von dem Standpuncte der Wirklichkeit nach dem Ideale, welches dem ungetheilten äſthetiſch idealen Bewußtſein ein ſtetiges Dieſſeits iſt, als nach einem Jenſeits, das nur vorübergehendes Dieſſeits wird, und trauert dem flüchtigen Eintritte deſſelben nach. Sie trauert eigentlich um die ideale Phantaſie ſelbſt; eine Poeſie, die ſo eben nicht mehr ganze Poeſie iſt, trauert um die ganze. Schiller ſtellt in der Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtkunſt die Elegie als eine Form der letzteren auf; was er aber ſentimentale Dichtkunſt nennt, iſt diejenige, welche das Wirkliche und die Idee nur aufeinander bezieht, und ſo geſteht er damit, daß die Elegie den einen Fuß ſchon auf der Grenze der Poeſie hat. Er ſelbſt hat in den Gedichten: die Ideale und: das Ideal und das Leben dieß geradezu beſtätigt und die Elegie im Grunde verrathen: im erſteren, indem er ſich zum Schluſſe rein proſaiſch mit der Befriedigung

tröſtet, die in der Beſchäftigung liegt, im zweiten, indem er die wahre Erhebung aus den Enttäuſchungen des Lebens im Himmel der Phantaſie ſucht, den uns die volle Poeſie, ohne ihr Geheimniß zu geſtehen, durch die That auf die Erde ſenken ſoll. Die ächte Elegie ſchwatzt aber doch nicht ſo ihr Geheimniß aus, weiß es ſelbſt kaum und ihre Betrachtungen decken in aller Trauer über die Flüchtigkeit des Schönen nicht ſo ausdrücklich die Kluft auf, welche die ganze und volle Kunſt ſchweigend ausfüllt; das heißt von der Phantaſie ſprechen, ſtatt in Phantaſie thätig ſein. Doch wir verdanken Schiller auch wahre Elegieen. Pompeji und Herculanum, der Spaziergang gehören zu den ſchönſten Erſcheinungen dieſes Gebiets und führen verglichen mit Göthe's herrlichen römiſchen Elegien, auf einen Unterſchied, den wir noch zu berühren haben. Dort breitet ſich das Ideale in dem Bilde der verſchütteten Städte, das wunderbar wieder an den Tag der Gegenwart getreten, in den Landſchaftbildern, an denen der Spaziergänger ſich fortbewegt, als objectivere Anſchauung vor dem betrachtend fühlenden Geiſt aus; hier blickt der Dichter auf perſönliches Glück zurück, das ſich wohl wie eine Roſe an die Trümmer der großen Vergangenheit der alten Weltſtadt ſchlingt, wo einſt Amor, der dem Liebenden die Lampe ſchürt, ſeinen Triumvirn denſelben Dienſt gethan hat, wie jetzt dem nordiſchen Gaſte, das aber weſentlich *ſein* Genuß, *ſein* ſubjectiv Erlebtes iſt. Es treten alſo eine mehr objectiv epiſche und eine mehr ſubjectiv lyriſche Form einander gegenüber. — Das antike Versmaaß der Elegie iſt hier beibehalten; im Allgemeinen folgt übrigens eine Nöthigung hiezu aus dem nicht, was über deſſen Charakter geſagt iſt; die modernen Strophenbildungen haben der abſinkenden und austönenden Formen genug, um dem elegiſchen Stimmungscharakter ſeinen Ausdruck zu geben. — Nicht immer iſt es leicht, das Elegiſche vom Liedartigen zu unterſcheiden; weſentlich iſt, daß man immer den betrachtenden Charakter in's Auge faſſe, wehmüthiger Ton allein, ſelbſt ausgedrückter Gedanke wehmüthigen Inhalts macht noch keine Elegie, wenn er nur kurz hervorbricht, keine Entwicklung hat. Uhland's „Kapelle“ z. B. iſt ein Lied, keine Elegie.

Es kann Widerſpruch erregen, daß wir hier die lyriſche Poeſie *Indiens* aufnehmen. Sie verſenkt ſich mit berauſchter Wonne in eine Natur, deren Ueppigkeit alle Sinnen umſtrickt, in das Entzücken der Liebe, eine ſeelenvolle Sinnlichkeit, fern von der tieferen Sammlung, welche dem betrachtenden Momente, das wir doch in dieſer Dicht-Art für ſo weſentlich halten, eine Entfaltung zuließe; ſie hat in ihrer trunkenen Verſenkung einen primitiven Charakter, wie alles Orientaliſche, und ſcheint daher mindeſtens vor die claſſiſche Elegie geſtellt werden zu müſſen. Allein in dieſer Trunkenheit wohnt doch eine ſelige Müde, ein Hinſchwinden in die Naturtiefen, ein ſüßes Krankſein vor lauter Luſt, die in ihrer Schönheit ſich badet und

Digitized by Google

wohl fühlt, daß ſie zu ſchön iſt, um zu bleiben. Der elegiſche Ton liegt daher im Ganzen, auch wo er ſich nicht direct ausſpricht, er tritt aber doch auch wirklich und ſogar herrſchend hervor und kann als das Bezeichnende der indiſchen Lyrik angeſehen werden. Ihre ſchönſten Erzeugniſſe ſind eigentlich elegiſch; das herrliche Gedicht: die Jahreszeiten iſt mit Mahnungen an die Flüchtigkeit des ſchönen Augenblicks durchzogen; ſehnſuchtvolle Liebesklage iſt der beliebteſte Ton, der ſich mit dem wunderbar träumeriſchen Naturgefühle vereinigt und ſeinen ergreifendſten, reichſten Ausdruck in dem Wolkenboten von Kalidaſas gefunden hat. Mit dem Elegiſchen tief verwandt iſt das Idylliſche, wie ſich aus der Erörterung deſſelben (§. 874. 883) ergibt; man kann es die epiſche Elegie nennen, denn indem der idylliſche Dichter das ſchöne Bild naturvollen Menſchenlebens in der ländlichen Stille aufſuchen muß, geſteht er deſſen Flüchtigkeit; das Ideal iſt noch da, aber nur eben noch da, wird eben noch ferner vom großen Menſchengetümmel aufgefunden und erhaſcht. Mit richtigem Sinne ſtellt daher Schiller (a. a. O.) Elegie und Idylle nebeneinander. So knüpft ſich denn das Elegiſche an ein idylliſches Motiv in dem anmuthvollen indiſchen Gedichte Gitagowinda, das die Liebe des Kriſhna zu der Hirtinn Radha beſingt. Es fehlt jedoch in dieſer Poeſie auch an Sprüchen der Erfahrung und Lebensweisheit nicht, die dem Elemente der Betrachtung, freilich ohne die ethiſche Sammlung des claſſiſchen Occidents, noch mehr ohne die concentrirte Innerlichkeit der neueren germaniſchen Zeit, im elegiſchen Elemente ſein Recht ſichern. Voranſtellen aber mußten wir hier die Form, die am deutlichſten den Begriff darſtellt. — Trotz dem großen Sprunge iſt es nur natürlich, an die Seite der indiſchen die *muhamedaniſche* Lyrik zu ziehen, wie ſie im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ihre höchſte Blüthe in *Perſien* getrieben hat. Der Pantheiſmus, der in der indiſchen Poeſie noch trunkenes Naturgefühl war, iſt hier durch reiche Vermittlungswege ſo durchgebildet, daß er ſich mit vollem und ausgeſprochenem myſtiſchem Bewußtſein in den Genuß des Einzelnen verſenken kann; Dſchelaleddin Rumi ſtellt die reine Myſtik, Saadi den Uebergang zur Einlebung derſelben in das Gefühl des ſinnlichen Augenblicks, Hafis die reine und ungetheilte Verſenkung dar. Hier hat ſich das Gemüth von jeder Feſſel der Scheinwelt losgemacht, in das ewig Eine hingegeben und iſt völlig frei von jeder beſonderen Beſtimmtheit, heiter in der Bedürfnißloſigkeit des Derwiſch, gepäcklos wie Diogenes. Das ewig Eine iſt aber auch in jedem Wirklichen gegenwärtig; dem freien Gemüthe ſteht es ganz frei, ſich in eine Form ſeiner Realität, wie in ſeine geſtaltloſe Unendlichkeit, aufzulöſen, und es wird diejenige Form wählen, welche durch Hingabe des Ich an ein zweites oder an die Tiefen des Naturgeiſtes ein ſinnliches Symbol deſſelben Wegs iſt, wie er in Aſceſe und Speculation vollzogen wird. In ſeeligem

Liebesrauſche gibt ſich nun der Dichter unter Wohlgerüchen von Veilchen, Jasmin, Roſen und Moſchus der Geliebten, in deren Wangengrübchen der Weltengeiſt gefallen iſt, dem Weine hin, in deſſen Feuer das ewige Geheimniß glüht; er iſt aber in dieſer Hingebung ganz frei, denn das Welttrunkene Gemüth iſt daſſelbe, das ſich auch rein geiſtig mit dem Unendlichen verſöhnt und in der Reinheit dieſer Verſöhnung nur von jedem Dogma und Sektenvorurtheil befreit hat; er taucht ſich ganz in den Genuß und ſchwebt doch frei und heiter über ihm und er ſpricht mit hellem Bewußtſein die Einheit der beiden Wege des Aufgehens in der Unendlichkeit überall und in immer neuen Wendungen aus. Dieſe Form iſt daher in aller ungeheuchelten Fülle der Sinnlichkeit doch zugleich betrachtend, das Gefühl ſelbſt löst ſich hier beſonders ſichtbar in die zwei Seiten des Seins in der Sache und der heiteren Beſchauung dieſes Seins auf; es iſt dieß durchaus elegiſch und man wird auch an die Flüchtigkeit des ſchönen Augenblicks oft genug ſo ausdrücklich gemahnt, als es die Elegie im engeren Sinne des Worts nur thun kann. Dieſem Spiele mit der ſtetigen Wiederkehr zum myſtiſchen Centrum entſpricht das reiche Formenſpiel und namentlich das Ghaſel mit ſeinem durchgehenden Reimbande. In den einzelnen Mitteln iſt dieſe Dichtung die vorherrſchend bilderreiche; ſie bedarf es aber auch, denn ſie dreht ſich ſchließlich doch immer um Eines. Göthe's heiteres Greiſenalter hat in der entſprechenden Stimmung des freien Schwebens und Betrachtens in dieſen Formen gedichtet und ſie noch einmal zur Wahrheit gemacht.

Auch der weitere Sprung zu der ſubjectiven Lyrik der romaniſchen Völker läßt ſich unſchwer rechtfertigen. Hier iſt eine Welt der Innigkeit aufgegangen, wie ſie der Orient und das Alterthum nicht kannte, der platoniſche Idealiſmus und die Myſtik fließt als Element in den ethiſch geſammelten occidentaliſchen Geiſt ein und vereinigt ſich mit einem Volksnaturell, das doch flüſſiger, weltlich freier, ſinnlich biegſamer iſt, als der noch tiefere, aber weltloſere, härter in ſich gedrängte germaniſche Charakter. Allein dieſer Genius theilt auch mit dem antiken die Eigenſchaft, daß ein großer Theil der innern Wärme nach der Seite der Form hindrängt, um ſich hier als eine Schönheit für ſich niederzuſchlagen; dieß iſt nun natürlich in der urſprünglichen Art der Stimmung geſetzt und wirkt ebenſoſehr in der Ausführung wieder auf ſie zurück: die reich verſchlungenen Formen des Sonetts, der Canzone, Terzine, Seſtine, der achtzeiligen Stanze, des Trioletts, Rondeau's, Madrigal's u. ſ. w. ſtellen ein Spiel der Verſchiebungen dar wie mauriſche Arabesken; das Gefühl des Dichters kann in der Künſtlichkeit dieſes Spiels die Unmittelbarkeit nicht bewahren, ſondern wird nothwendig zu einem Witze der Empfindung, wiewohl im guten und ernſten Sinne des Worts; er ſchaukelt ſich wie ein geſchickter Ruderer mit kunſt-

Digitized by Google

fertigen Wendungen auf ihren Wellen und ſieht mit reiner Betrachtung ihrem plätſchernden Wellenſpiele zu. Es ſind vorzüglich die Italiener, die uns dieſe Formen gebracht haben, und es verhält ſich wie mit der Herrſchaft der melodiſchen Schönheit bei relativ verminderter Ausdruckstiefe in ihrer Muſik. Das deutſche Gemüth wird ſich aber nie ganz frei und heimiſch in ihnen bewegen.

ε. Wir können in der unbeſtimmten Maſſe, die wir enger an die Grenze der Proſa ſchieben, nur Eine benannte Form aufführen: das Epigramm. Wenn alles Lyriſche aus einer Situation entſpringen ſoll, ſo gilt dieß vom Epigramm in dem ganz ſpeziellen Sinne, daß es auf ein einzelnes äußeres Object gerichtet iſt, dem der Dichter gegenübertritt, das er aber nicht in das rein innere Leben des Gemüths umſetzt, ſondern nur ſo weit auf das Subjective bezieht, daß er einen ſchönen Gedanken darüber ausſpricht, und zwar ohne weitere Entwicklung, in ſchlagender Kürze. So iſt die Lyrik an ihrer Grenze noch einmal ganz punctuell, aber jetzt nicht mehr rein empfindend und nicht mehr in den Ring der beſonderen Stimmung die Welt faſſend, ſondern Einzelnes durch einzelne Gedankenlichter beleuchtend; es ſind die zerſtreuten erkaltenden Funken der Flamme, welche die volle Lyrik in gedrängter Wärme zuſammenhält; der Prozeß der Verklärung der Welt im Subjecte hält eine Nach-ärndte, geht weit und breit in der Welt um und wirft auf die einzelnen Dinge, ohne ihre Objectivität aufzuheben, ſeine geiſtigen Blitze. Wir haben den Ausdruck gebraucht: ſchöner Gedanke. Dieß heißt nicht nur ein Gedanke von reinem, edlem Gehalte, ſondern ein ſolcher, der im idealen Gefühls-Element empfangen und geeignet iſt, von ihm umfangen zu bleiben. Wir ſchließen damit das Epigramm, das eine ſatyriſche Spitze hat, vom gegenwärtigen Zuſammenhang aus; es gehört mit allem Satyriſchen in den Anhang. Das Gefühls-Element hat ſeinen Anhalt darin, daß das Epigramm ein gegebenes Object zum unmittelbaren Ausgangspunct hat, das geeignet ſein muß, unmittelbar in einen Stimmungszuſtand zu verſetzen, aus dem ſich eine bedeutende Betrachtung entwickelt. Es iſt urſprünglich beſtimmt, dem Gegenſtand als Aufſchrift zu dienen, der alſo ein ſinnlich gegebener iſt, dieſes Band löst ſich, es genügt, daß der Gegenſtand der Vorſtellung gegeben ſei, wenn er nur den Charakter eines vorgefundenen, Erlebten hat, woran ſich tiefe Lebensbeziehungen knüpfen. Daraus ergibt ſich die Art der Compoſition im Epigramm: es erregt zuerſt durch Nennung des Objects, Anlaſſes eine kurze Erwartung, dann läßt es in raſcher Wendung den Aufſchluß, die Pointe hervorſpringen. Der Uebergang in die ſatyriſch witzige Form liegt daher nahe genug, man kann aber von einem Witze des ſchönen Gedankens reden und dabei die Satyre noch völlig ausſchließen. Wir verweiſen auf die unendlichen ſchönen Epigramme der Alten, unter den Neueren nur auf einen

Digitized by Google

großen Theil von Göthe's und Schiller's Xenien, auf Uhland's Sinngedichte, zu denen er zwei Strophen nicht rechnet, die doch zu den ſchönſten Epigrammen aller Zeit gehören: „Verſpätetes Hochzeitlied“ mit dem Schluſſe: des ſchönſten Glückes Schimmer erglänzt euch eben dann, wenn man euch jetzt und immer ein Brautlied ſingen kann. — Das Epigramm nun iſt der kleine benannte Punct in einer ganzen weiten Welt von Dichtungen, die keinen Namen haben und die wir als Poeſie des ſchönen Gedankens bezeichnen; ſie verhalten ſich zum Epigramme wie das Ausgeführte zum Zuſammengezogenen. Es iſt die ſchwer zu beſtimmende Form, die auch Hegel (a. a. O. S. 465) zuletzt, aber gewiß unrichtig als eine Art des Liedes aufführt. Er weiſt auf Schiller hin, deſſen Gedichte im Ganzen und Großen eine eigentlich normale Erſcheinnng deſſen ſind, was wir ſchöne Gedankenpoeſie nennen; die neuere, namentlich deutſche Literatur, hat aber überhaupt in weiter Ausdehnung dieß Feld angebaut, und Namen wie G. Pfitzer, Geibel ſind faſt ausſchließlich nur hier zu treffen. Der moderne Geiſt hat ſeinen unendlich reichen, vielſeitigen und verwickelten Inhalt in das philoſophiſche Bewußtſein erhoben, das ſich auf unzähligen Wegen der allgemeinen Bildung mitgetheilt hat; ſo iſt dieſes längſt eine untrennbare Form ſeines Weſens und wird durch ſeine Gegenſätze und Kämpfe ſelbſt wieder zu einem Theile ſeines realen Lebens, ſeiner Erfahrungsmaſſe. Unmöglich kann eine ſolche von Gedanken durchſäuerte Welt nach ihrem Umfang und ihrer Tiefe in die liederartige Form der Unmittelbarkeit umgeſetzt werden; viel eher noch in den hymniſchen Ton, von dem ſchon oben geſagt iſt, daß er ſich mit der Poeſie der Betrachtung berühre. Der Trotz des freien Menſchengeiſtes iſt in Göthe's Prometheus, der Werth der Phantaſie in: „Meine Göttinn,“ die Kleinheit des Menſchen gegen das Unendliche in „Grenzen der Menſchheit,“ Edelmuth und Wohlwollen als höchſte Zierde des Menſchen in „das Göttliche“ wirklich ſo ganz in hoch gehender reiner Stimmung ausgeſprochen, daß der ächt lyriſche Hymnenton erklingt. Es iſt aber ſolche Umſetzung gedankenmäßigen Gehaltes nur dem höchſten Talente, ſeltenen Augenblicken und einem kleinen Theile der unabſehlichen Gedankenwelt gegönnt. Es muß eine Poeſie geben, welche den Gedanken merklicher in Gedankenform ausſpricht, aber doch noch auf ſo ſtarker Grundlage pathetiſcher Stimmung, daß wir ſie noch nicht zum Didaktiſchen zählen dürfen. Sie wird aller hohen Anerkennung werth ſein, wenn ſie ihre Stellung an der Grenze der Poeſie, wenn ſie ihren Glanz, ihren rhetoriſch declamatoriſchen Styl als einen Schmuck zugeſteht, deſſen ſie um ihres innern Mangels willen bedarf. Die Grenze zwiſchen dem, was dem ächt Poetiſchen näher und was ihm ferner liegt, wird hier ſchwebend und iſt nicht weiter zu verfolgen. Schiller bleibt, wie geſagt, Vorbild und reinſtes Muſter.

Digitized by Google

γ. Die dramatiſche Dichtung.

1. Das Weſen derſelben.

§. 895.

Wie die Dichtkunſt überhaupt die gegenſtändliche Welt, nachdem dieſelbe ganz in das ſubjective Empfindungsleben der Muſik eingegangen, wieder entfaltet, ſo hat ſie in ihren Zweigen die Subjectivität der Lyrik, welche dem Standpuncte der Muſik entſpricht, wieder zur Objectivität des Epos zu erſchließen und hiedurch dieſe Gegenſätze in einer dritten Form zuſammenzufaſſen, worin, wie in dem Ganzen der Poeſie das geſammte Syſtem der übrigen Künſte, ſo ſie ſelbſt innerhalb ihrer ſich wiederholt und concentrirt.

Der Fortgang begründet ſich wie jener von der Muſik zu der Poeſie, aber er ergibt ſich einfacher, leichter: denn dort gilt es den langen Schritt zu einer neuen Kunſt, der ſeinen Anſatz im ganzen Syſtem der Künſte, in der Nothwendigkeit, daß die Objectivität der bildenden Kunſt aus der ſubjectiven Innerlichkeit der Muſik ſich wiederherſtelle, ohne ſie zu verlieren, endlich in dem Grundgeſetze nehmen mußte, daß der Lebensgehalt als ſichtbarer Körper dem Auge (jetzt dem inneren) erſcheine; hier dagegen gilt es nur die Wiederherſtellung dieſer objectiven Welt innerhalb einer Kunſt, welche urſprünglich dieſen Boden gewonnen, welche ihn verlaſſen hat, um noch einmal wie die Muſik, aber auf neuer Stufe, die Welt der Gegenſtände in die Welt der Subjectivität zurücknehmen, ſie ganz mit dieſer zu durcharbeiten und zu durchdringen, welche ihn aber mit ganz einleuchtender Nothwendigkeit wieder einnehmen muß. Und die dringendere Nähe dieſer Nothwendigkeit hat ſich ja in der Lyrik ſelbſt dadurch überall angekündigt, daß die Welt der ſichtbaren Dinge und ihrer bewußten Auffaſſung nicht blos geahnt, wie in der Muſik, an ihrer Schwelle ſchwebte, ſondern die Empfindung immer nach ihr greifen mußte, um an ſie gelehnt ſich auszuſprechen; ja bis zur Darſtellung einer Handlung ſchritt ſie fort und wir fanden die Keime des Drama in der erzählenden Form der Lyrik. Wenn nun, was in der Lyrik gewonnen iſt, dieſe ſubjective Durchdringung der Welt, ſich vereinigt mit dem, was das Epos durch ſeine Objectivität voraus hat, wenn die von dem Welt-Inhalt erfüllte Bruſt dieſen wieder entläßt, daß er ſich als gegenſtändliches, aber aus dem Innerſten des Geiſtes gebornes Bild ausbreite,

Digitized by Google

ſo kehrt der Kreis der Poeſie ganz gefüllt in ſich zurück, wie in der Poeſie überhaupt der Kreis der Kunſt und mit ihm der ganze Kreis des Syſtems der Aeſthetik: ein Kreis im Kreiſe, eine Verarbeitung der Welt in die Form, die alle Weiſen und Seiten erſchöpft, ihre Linie immer weiter gezogen und, was ſie umfaßt, immer tiefer und tiefer gegründet und verarbeitet hat und nun beruhigt nicht weiter kann und will, ſondern in ſich ſelbſt zurückläuft. Die Poeſie iſt die Kunſt der Künſte; im Epos wiederholt ſich die bildende Kunſt und analog das Naturſchöne, in der Lyrik die Muſik und analog die Phantaſie, im Drama die Poeſie ſelbſt und analog die Kunſt: das Drama iſt die Poeſie der Poeſie.

§. 896.

Das Lyriſche und Epiſche, Subjective und Objective kann ſich nur ſo vereinigen, daß es ſich zugleich weſentlich verändert. Der Dichter ſpricht durch Perſonen, in die er ſich verwandelt und die er gegenwärtig vor uns auftreten läßt, ſein Inneres aus: dieß iſt lyriſch. Der Perſonen ſind mehrere, ſie verharren nicht auf einem Puncte ihres inneren Lebens, ſondern bewegen ſich in der Folge der Zeit, wirken nach außen und bringen durch Wirkung und Gegenwirkung eine Handlung hervor, in welcher ſich mit ihrem Complex von äußern Bedingungen ein breiteres Weltbild, ſichtbar für die innere Vorſtellung entfaltet: dieß iſt epiſch. Allein an die Stelle der lyriſchen Gemüths-Erregung und der epiſchen Zuſtändlichkeit muß in dieſer Verbindung als Inhalt der freie Geiſt treten, der mit hellem Bewußtſein ſeinen Willen zur That beſtimmt; die lyriſche Gegenwart ſpannt ſich energiſch nach der Zukunft, die Form iſt ausſchließlich dialogiſch und das Weltbild als ein ſichtbares erzeugt ſich ohne ausdrückliche Schilderung aus dem Bilde des innern Lebens der Charaktere. Das Innere des Dichters muß im Subjectiven objectiv, zur Welt und Menſchheit erweitert ſein. Er iſt in ſeinem Werk ebenſo ganz gegenwärtig, als ganz abweſend; dieſes beſteht daher ganz ſelbſtändig, losgelöst vom Dichter, denn er iſt ganz darin aufgegangen: die vollkommenſte Erfüllung des Begriffes der Kunſt (§. 489 und 524), die reifſte und daher ſpäteſte Frucht ihres Wachsthums.

Das directe Ausſprechen des Innern iſt das Lyriſche im Drama. Der Dichter ſpricht zwar nicht in eigener Perſon, ſondern aus dem Munde Anderer, in deren Zuſtände er ſich verſetzt hat, allein dieß hebt zunächſt den lyriſchen Charakter nicht auf, denn wir haben auch dieſe Umwandlung als eine Form des Lyriſchen kennen gelernt, die noch ganz in den Grenzen dieſes Zweiges bleibt, wiewohl ſie allerdings zugleich den Fortgang zum

Digitized by Google

Dramatiſchen im Keim enthält. Das Drama gehört daher wie die Lyrik zunächſt der Zeitbeſtimmung der Gegenwart an. Von der ſinnlich ſichtbaren Vergegenwärtigung durch Theater und Schauſpielkunſt abſtrahiren wir aber noch ganz; es iſt hier, wie durchaus im Folgenden, immer nur von der Vergegenwärtigung für das innere Schauen die Rede, das allerdings weiterhin das Bedürfniß des äußern mit ſich führt; aber erſt der Anhang von der Mimik wird dieſe Seite aufnehmen. — In der Aufzeigung des epiſchen Elements der Objectivität, wie es im Drama erhalten iſt, durfte ſogleich die Vielheit der Perſonen, durch die der Dichter ſpricht, nicht übergangen werden; die erzählende Form der lyriſchen Dichtung kann, wenn ſie ſich durch dialogiſche Behandlung dem Drama nähert, kaum über zwei Perſonen ſprechen laſſen; der Kreis, in den ſich der gedrungne Kern der Empfindung umſetzen und verkleiden kann, iſt eng gezogen. Das weitere epiſche Moment iſt das Fortrücken in der Succeſſion der Zeit; die lyriſche Stimmung hat auch ihren Verlauf, bleibt aber doch punctuell, bewegt ſich nur in ſich, nicht ernſtlich hinaus in die Dinge, an denen wir die Zeit meſſen; wirklicher, erfüllter Zeitverlauf iſt nur im Elemente des äußeren Geſchehens und Handelns. Das Innere, indem es ſich ausſpricht und fortrückt, erſchließt ſich alſo zugleich zur Veränderung der Außenwelt, die Wirkung ruft die Gegenwirkung hervor und es entſteht eine Handlung; ſo mußten wir auch den Inhalt des Epos nennen, ſo lange wir das Wort nicht in ſeinem ſtrengſten Sinne nahmen. Die handelnden Perſonen in ihrer Vielheit und der nothwendig mitgeſetzte Complex umgebender phyſiſcher Welt und realer Verhältniſſe der moraliſchen bedingen nun den größeren Umfang, das umfaſſendere Bild des Lebens, wodurch das Drama wie das Epos von dem Mikrokoſmus des Lyriſchen ſich unterſcheidet. Daß dieſes Weltbild der innern Anſchauung ſich darbiete, wie im Epos, dafür muß der Dichter irgendwie ſorgen; von der Art, wodurch er dieß bewerkſtelligt, iſt jedoch abzuſehen, ſo lange man den Unterſchied vom Epiſchen, der freilich gerade hier tief und durchſchneidend iſt, nicht in Betrachtung zieht. — Es unterliegen aber beide Elemente, das lyriſche und epiſche, indem ſie ſich zu einem Dritten verſchmelzen, nothwendig einer weſentlichen Veränderung und wir müſſen dieſelbe zuerſt in ihrem prinzipiellen Mittelpunct erfaſſen. Wenn der Dichter ſich in Perſonen verwandelt, welche ſo ſprechen, daß daraus eine Veränderung der Außenwelt, eine Handlung ſich ergibt, ſo kann das Innere dieſer Perſonen nicht mehr das in Gefühl verſenkte des Lyrikers ſein: es muß die Objecte und ſich ſelbſt mit hellem Bewußtſein ergreifen und ſich frei als Wille aus ſich entſcheiden. Der dramatiſche Menſch iſt aber auch nicht mehr der zuſtändliche im Sinne des epiſchen Charakters, der zwar handelt, jedoch geführt und getrieben von ſeinem Naturell, von der Sitte, von dem, was als treibende Kraft in den Maſſen waltet.

Digitized by Google

Der Dichter zwar verhält ſich im Epos nicht zuſtändlich wie ſeine Helden, er ſchwebt frei und klar über der alſo bedingten Welt, allein wo der Menſch als Object des Dichters noch blos zuſtändlich iſt, da kann doch die Klarheit und Freiheit, womit der letztere über dem Stoffe ſteht, noch nicht jene ganze und intenſive ſein, welche im Reiche der möglichen Verhaltungsweiſen liegt und dem dramatiſchen Dichter zukommen muß, der den Menſchen in jenem determinirten Sinn auffaßt. Der Geiſt wird darum im Drama allerdings ebenſowenig in ſchlechthin abſtracter Selbſtbeſtimmung auftreten, als in irgend einer Form des Schönen, aber, obwohl in poſitiver Einheit mit ſeinem Naturell, doch den Entſchluß mit klarer Rechenſchaft über die Gründe frei aus ſich ſchöpfen und wenn Gefühl und Affect ihn blind und inſtinctiv fortreißt, ſo wird dieß in einem Zuſammenhange geſchehen, wodurch es als das erſcheint, was nicht ſein ſoll. So iſt es das Drama, was allein unter den Formen des Schönen den wahren, wirklichen Geiſt zur Erſcheinung bringt. Aus ſeinen Tiefen läßt es vor unſern Augen eine Handlung hervorſteigen, wir ſehen ſie ſtetig aus dem energiſch wirkenden Innern werden. Hienach beſtimmt ſich nun auch das Verhältniß zum Zeitbegriffe. Zunächſt alſo theilt das Drama mit der Lyrik die Form der Gegenwart. Das lyriſche Gedicht entwickelt den Verlauf einer Stimmung, bereitet uns durch den gegenwärtigen Moment auf den künftigen vor und enthält demnach natürlich auch die Erſtreckung der Zukunft, allein es fällt kein Gewicht auf dieſe Seite, weil im weichen Elemente des Gefühls keine Erwartung ſchlagartiger Folgen entſteht. Dagegen wo der wache Geiſt im Kampfe wirkt, da müſſen Entſcheidungen erfolgen, denen wir mit Spannung entgegenſehen, und ſo fällt ein fühlbarer Nachdruck auf das Moment der Zukunft. Die Gegenwart aber bleibt natürlich die beſtimmende Kategorie und dieß führt uns nun vom Mittelpuncte nach der formellen Seite. — Die dramatiſche Handlung kann ſich nur in der Form des Dialogs bewegen. Die lyriſche Poeſie geht zu dieſer Form fort, aber ſie iſt ihr nicht weſentlich und ebenſo verhält es ſich im epiſchen Gedichte; wo aber die Handlung gegenwärtig vor uns aus dem Innern ſich erzeugt, da iſt der Dialog die einzig mögliche Darſtellungsweiſe. Man kann ſagen und hat geſagt, das Drama ruhe formell weſentlich im Fortgange des lyriſchen Monologs zum Dialog; nur nennen wir natürlich das Alleinſprechen des lyriſchen Dichters nicht Monolog, weil dieſer Name eine Handlung vorausſetzt, worin im Uebrigen die Zwieſprache oder das Sprechen Mehrerer herrſcht. — Nun iſt aber auch jenes epiſche Moment wieder aufzufaſſen, wodurch das Drama die Handlung, die es entwickelt, als ſichtbares Bild, nur zunächſt als blos innerlich ſichtbares, uns vorführt, und es erhellt, wie grundverſchieden der Weg ſein muß, durch den der dramatiſche Dichter dieß bewerkſtelligt. Er ſchiebt kurze Anmerkungen ein, um uns das Local, wohl

Digitized by Google

auch die Geſtalt der Perſonen und ihre Gebärden zu veranſchaulichen, dieß geht aber faſt nur die Bühnendarſtellung an und kommt neben dem Weſentlichen, was er als Dichter zu thun hat, gar nicht in Anſchlag. Er läßt die äußere Umgebung und die Erſcheinung ſeiner Charaktere durch dieſe ſelbſt mit einzelnen Zügen zeichnen: dieß iſt bereits ein integrirender, aber gegenüber demſelben Verfahren in der epiſchen Poeſie ganz klein zuſammengehender Theil ſeines Verfahrens. Das Weſentliche iſt vielmehr: die Charaktere müſſen von ihm ſo lebendig geſchaut ſein, daß ſie das Bild ihrer äußern Erſcheinung und Bewegung für unſere Phantaſie ohne weiteres Zuthun nöthigend mitbringen. Einen wahrhaft organiſch aus ſeinem Centrum herauswirkenden dramatiſchen Charakter ſehen wir im bloßen Leſen ſo deutlich vor Augen, daß wir meinen, ihn greifen zu können. Die Häufung jener Anmerkungen in der neueren dramatiſchen Literatur beweist mit dem Mißtrauen zu unſerer und des Schauſpielers Phantaſie nur den Unglauben an die eigene. Die Energie der vollen Gegenwart, womit die Perſönlichkeit im Drama vor uns tritt, gibt ihr bei allem Unterſchied der Künſte eine Verwandtſchaft mit der Sculpturgeſtalt. Die epiſche Schilderung gleicht mehr dem Gemälde, dem Auftrag auf der Fläche. Die Sculpturgeſtalt erſcheint wie aus einem geiſtigen unerforſchlichen Grunde in den Raum hereingewachſen, ſo baut ſich aus ſeinem geiſtigen Kerne heraus vor unſerem inneren Auge der dramatiſche Charakter und ſtellt ſich feſt, klar abgeſchnitten in den idealen Raum der inneren Vorſtellung.

Blicken wir nun auf das Innere des Dichters zurück, deſſen Einſtrömen in ſeine Perſonen wir zunächſt zu dem Lyriſchen im Drama geſtellt haben, ſo erhellt aus dieſer veränderten Stellung, daß es ſelbſt eine Welt ſein muß, wenn es, mit dem ſo umgebildeten Epiſchen ſo verbunden, ein Weltbild ſoll geben können. Was das heißt, zeigt Keiner, wie Shakespeare, dieſer centrale Menſch, der den Menſchen und den Dingen unbegreiflich in's Herz ſieht, dieſes Individuum, das alle Formen der Menſchheit durchwandelt zu haben, Kind und Greis, Mann und Weib, Knecht und Fürſt, Krieger und Staatsmann ſelbſt geweſen zu ſein, ihre Schickſale ſelbſt erlebt zu haben und ſich ſo zur Gattung zu erweitern ſcheint. Keine Kunſtform verſetzt uns ſo in die Zuſtände wie das Drama, das ſie uns gegenwärtig vorſtellt. Der Lyriker führt uns nur in ſein Gemüth und nur in ſein Gemüth, nicht in ſeine ganze Perſönlichkeit, weil er nicht handelt. Göthe's Wort: bei Shakespeare könne man ſehen wie den Menſchen zu Muthe iſt, ſcheint wenig zu ſagen und ſagt unendlich viel. Dagegen kann man an Schiller, — deſſen übrige Größe darum doch unbeſtritten bleibt — negativ erkennen, was der Prozeß der völligen Entäußerung des dichteriſchen Subjects beſagen will. Er gießt rhetoriſch ſeine ideale Anſchauung, ſein ſchönes Gemüth in ſeine Perſonen, man vernimmt ihn ſelbſt, wie er

Digitized by Google

hinter ihnen als dünnen Masken ſteht und hervorſpricht, er zeichnet das Böſe und Niedrige mit ſeinem Haſſe, ſtatt ihm den kurzen Schein behaglicher Berechtigung zu gönnen. Wo er dieſe Subjectivität, welche wohl in Allgemeinheit des Gedankens und reiner Liebe die Welt umfaßt, aber nicht im Sinne der poetiſchen Selbſtverwandlung eine Welt iſt, am meiſten überwunden hat, im Wallenſtein, ſpart er ſich doch die Parthie von Max und Thekla als directes Gefäß für ſein Gemüth aus, und eben dieſe Parthie hat daher am wenigſten Haltung und Farbe von Stoff und Schauplatz. Das Drama fordert einen Geiſt, der im Subjectiven ſelbſt ganz objectiv iſt, der daher, wenn er ſich ausſpricht, den Gegenſtand und zwar im großen Sinne des Wortes, die Welt, ausſpricht; es iſt eine totale Selbſtumſetzung, die reinſte Reproduction des Traumes (vergl. §. 390) im hellen Wachen. In dem Werke dieſer concentrirteſten und expandirteſten Form der Phantaſie iſt daher verſchwunden jene epiſche Syntheſe von Subject und Object und jenes lyriſche Alleinſein des Subjects, welches die Welt in ſich reſorbirt. Man ſieht keinen Dichter, ſein Subject iſt verſchwunden, aber es iſt verſchwunden, weil es im Werke ganz da iſt, nichts blos Subjectives zurückbehalten hat. Es iſt von zwei Seiten die reine Einheit des Subjectiven und Objectiven: blickt man auf die ſubjective Seite, ſo ſieht man den Dichter, der, wenn er ganz ſich gibt, die Welt gibt; blickt man auf die objective, ſo ſieht man die Welt, die eine ganze und reine Entäußerung des dichteriſchen Subjects, daher ganz von ſubjectivem Leben durchdrungen, durcharbeitet iſt. Von keinem Werke der Kunſt gilt daher ſo ganz und abſolut, was für alle Kunſt in den angeführten §§. als Forderung aufgeſtellt iſt; keines ſteht ſo ganz auf eigenen Füßen, rein abgelöst vom Künſtler wie ein Naturwerk, eine ſelbſtändige Welt, ein Planet, der ſich um ſich ſelber dreht, und iſt zugleich der Object gewordene Geiſt des Künſtlerſubjects. — Es erhellt, daß eine ſolche Kunſtform in der zeitlichen Entwicklung nicht nur die epiſche Naivetät, ſondern auch die ſubjective Bewegtheit der Lyrik hinter ſich haben muß und eine noch ungleich mehr geſchüttelte, erfahrungsreiche, energiſche und befreite Welt vorausſetzt, als die letztere. In Griechenland ſtand das Drama auf, als jene Kämpfe mit Tyrannis und Ariſtokratie, deren Unruhe das lyriſche Bewegungsleben des Gemüths gelüftet hatte, zur Entſcheidung gelangt, die Freiheit in der Demokratie eine Thatſache geworden und durch den Sieg über die Perſer die Geiſter zum vollſten Selbſtbewußtſein gekommen waren. Das Mittelalter konnte kein wahres Drama haben, die Myſterien ſind noch eine halb-epiſche Form mit eingeſetzten lyriſchen Geſängen. Man kann dieſe Erſcheinung in beſchränktem Sinne Volksdrama nennen; in welcher Begrenzung von einer fortdauernden Thätigkeit der Volkspoeſie im dramatiſchen Gebiete die Rede ſein könne, werden wir im Zuſammenhang der Komödie zur Sprache bringen. Das wirkliche und wahre Drama

Digitized by Google

der modernen Zeit iſt aber ein Kind der Reformation und des Humanismus, der erneuten Wiſſenſchaft, alſo des Bruchs mit der mittelalterlichen Bindung der Geiſter und des gedankenklaren Blicks geprüfter und enttäuſchter Menſchen in die Wirklichkeit. Shakespeare, der Proteſtant, der Sohn jenes unendlich lebendigen Jahrhunderts, dem die breite Binde von den Augen gefallen war, iſt der „Homer des Drama“ (Gervinus, Shakespeare B. 4, S. 341). Die Blüthe dieſer Kunſtform im ſtrengkatholiſchen und deſpotiſchen Spanien war nicht möglich, wenn nicht der Welt ringsumher die neue, freie Bildung wäre aufgegangen geweſen, der Kern der Weltauffaſſung im ſpaniſchen Drama iſt aber gerade ſo weit nicht wahrhaft dramatiſch, als dieſelbe ihn nicht durchdringen konnte: er begründet den typiſch gegebenen Rahmen von Motiven, die nicht aus der wahren und allgemeinen Menſchen-Natur erwachſen. Wir haben dieſe Verhältniſſe ſchon in der Geſchichte der Phantaſie berührt, vergl. §. 472. 475. Die Franzoſen haben in der Beweglichkeit und kritiſchen Schärfe ihres Geiſtes immer ein Analogon des Proteſtantismus gehabt. Was aber ihrem Drama fehlt, hängt doch mit der ſchematiſch unlebendigen Auffaſſung des innern Menſchen zuſammen, die ihren Grund im romaniſch Katholiſchen hat. Den ganzen und vollen Beruf zu dieſer Gattung hat die eigentlich moderne Zeit und der germaniſche Geiſt. Die großen claſſiſchen Dichter unſerer deutſchen Nation ſind in dieſen Beruf eingetreten, freilich ohne Shakespeare's unbedingtes dramatiſches Genie und ohne den Styl zu erreichen, den wir als nächſtes Ziel der bisherigen Geſchichte des Drama erkennen werden, und ohne in der Komödie es den neuern Franzoſen und Engländern gleichzuthun.

§. 897.

Die *Welt*, wie ſie in dieſer Auffaſſung erſcheint, iſt weſentlich ganz von *innen heraus* beſtimmt, Alles fließt aus dem Innern und führt in es zurück; es wird alſo vollkommener, als in den andern Zweigen, erfüllt, was nach §. 842, 1. im Weſen der Dichtkunſt liegt. Die Beſtimmtheit dieſes Innern als bewußter Wille bringt ein entſchiedenes Hervortreten des Gedankenhaften, des gnomiſchen Elements, mit ſich (vergl. §. 842, 2.). Der Wille ſetzt ſich ſeinen *Zweck* und vollführt ihn. Die Breite des *Aeußerlichen* zieht ſich durch die Rückführung auf den alle Maſſe allein bewegenden Zweck in einen engen, nur andeutenden Auszug zuſammen; beſtimmend wirkt es auf den Willen nur, ſofern es zum Motiv erhoben wird. In dieſem durchaus ſtraffen Weltbilde gibt es daher keinen *Zufall*.

Wir verweiſen auf den angeführten §.; was dort von der Dichtkunſt überhaupt geſagt iſt, das wird in derjenigen ihrer Formen zur vollen Wahr-

heit, für welche nichts exiſtirt, was nicht mittelbar oder unmittelbar vom Geiſt als dem Zweckſetzenden, in ein Netz von Zwecken Alles, was ihm gegenüber blos Natur, blos Maſſe iſt, einſpannenden ausgeht oder von ihm als Grund einer Willensbeſtimmung approbirt iſt. Der frei wollende Geiſt **denkt** ſeinen Zweck; auch der zweite Theil von §. 842, welcher der Poeſie das Ausſprechen allgemeiner Gedanken vindicirt, findet daher hier ſeine vollſte Anwendung: der Zweck wird im Drama, wie vor dem eigenen Bewußtſein, ſo vor dem Freunde, vor dem Gegner gerechtfertigt, es wird mit Gründen gekämpft, bleibende Wahrheiten, Sentenzen, breitere Ausführungen gehen herüber und hinüber und ſtellen den Kampf der Kräfte in ein Tageslicht, das ihn nach allen Seiten beleuchtet und ihm den Stempel eines Kampfes von Ideen aufprägt. Dieß Element iſt es, was Ariſtoteles (Poet. C. 6) die *διανοια* nennt, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedanken-Ausdruck, und was wir als das Gnomiſche bezeichnen. Die Durchklärung des Stoffs mit dieſem Lichte des Bewußtſeins hat natürlich verſchiedene Stufen, mehr inſtinctives Dunkel bleibt in gewiſſen Formen des Drama zurück, aber wir ziehen den Grundbegriff billig aus der durchſichtigſten. Es gibt auch eine Stufe, wo ſie zu weit geht und eine dramatiſche Poeſie der Betrachtung hervorbringt, eine Grenze, an welcher Göthe und Schiller ſich hinbewegen. — Wenn nun ſo die Welt unter den Standpunct des ſich durchführenden ethiſchen Zweckes rückt, ſo wird durch dieſe Abſtriction die Breite, wodurch ſich das dramatiſche Bild zwar weſentlich von der lyriſchen Punctualität unterſcheidet, in ihrem Umfange doch nothwendig wieder verengt. Aehnlich wie in der Plaſtik muß hier das möglichſt Wenige dienen, um die äußere Sphäre und das phyſiſche Geſchehen anzudeuten, und dieſe Sparſamkeit, ganz abgeſehen von der Rückſicht auf die ſceniſchen Schwierigkeiten, drückt aus, daß der dramatiſche Dichter nicht wie der epiſche am Naturdaſein in ſeiner Gediegenheit einfach ſeine Freude hat, ſondern daß es ihm werthlos iſt, ſofern es nicht in ſichtbaren ethiſchen Zuſammenhang tritt. Im Drama kommt z. B. ein Ankleiden, ein Eſſen vor, wenn es für die Handlung und ihre große Kette von Verdienſt und Schuld weſentlich iſt, daß dieß oder jenes gerade in einer ſolchen Situation eintrat; wogegen das Epos bei dieſen Dingen aus reiner Luſt weit hinaus über den bedingenden Zuſammenhang der Handlung verweilt. — Dieß führt auf die ſtrenge Ausſcheidung des Zufalls. Dieſer Punct iſt in der Lehre vom Tragiſchen §. 117. 130. 133. 135 vollſtändig erörtert.

§. 898.

Der perſönliche Wille iſt in concreter Geſtalt weſentlich Charakter, dem ſein Zweck zum Pathos geworden. Keine Form der Kunſt iſt ſo ganz zur

Digitized by Google

Charakterdarſtellung berufen und ſo ſtreng zur conſequenten Durchführung deſſelben verpflichtet, wie das Drama. Daher faßt es den Charakter in dem intenſiven Sinne, daß er ſich vom Gegebenen losreißt und radical in die Verhältniſſe eingreift. Die Zuſammendrängung ſeiner Kräfte auf ſeinen Zweck beſchränkt die Vielſeitigkeit ſeiner Erſcheinung. Er vollzieht entweder in der Darſtellung ſelbſt eine entſcheidende Wendung in ſich bis zur völligen Veränderung ſeines Centrums, oder er verharrt in ſeiner ſchon reifen Beſtimmtheit. Der Zweck enthält eine Mehrheit von Momenten und ſetzt den entgegengeſetzten Zweck voraus: in der Gruppe von Charakteren, welche dieß erfordert, deren Perſonenzahl aber durch das Weſen der Dicht-Art beſchränkt iſt, herrſcht Ein Charakter als Hauptperſon.

Der Begriff des Charakters iſt in §. 333, der des Pathos in §. 110 ff. entwickelt. In §. 842, 1. iſt aufgeſtellt, daß die Poeſie das Schöne vollkommener, als irgend eine andere Kunſt, in der Form der Perſönlichkeit verwirklicht. Im höchſten Sinne wird dieß vom Drama geleiſtet, indem es die Perſönlichkeit in der ganz geſättigten und entſchiedenen Geſtalt des Charakters zu ſeinem Mittelpunct hat. Stetige Einheit mit ſich iſt ſein Hauptmerkmal; Ariſtoteles fordert (Poet. C. 15) namentlich das ὁμαλὸν, die Conſequenz, und wäre es auch nur Conſequenz in der Inconſequenz. Die neuere Romantik hat grundſätzlich kernlos ſchwankende, ſelbſt in der Inconſequenz inconſequente Charaktere geliebt und war ebendarum vor Allem durch und durch undramatiſch. Wenn der Charakter kein Centrum hat, wie ſoll ein klares Verhältniß im Gegenſatze der Wechſelwirkungen Statt finden, zu welchem das Drama die Charaktere vereinigt? Tritt nun der Charakter in ſeiner ganzen Entſchiedenheit auf, ſo muß er ſich auch in die Spitze zuſammenfaſſen, daß er die Kette des Gegebenen, frei aus ſich beginnend, durchſchneidet. Im vollſtändigen Sinne gilt dieß vom geſchichtlichen, politiſchen Helden, aber auch von der Hauptperſon im bürgerlichen Drama wird immer verlangt, daß ſie in irgend einer Form radical handle, d. h. das Beſtehende auf irgend einem Puncte durchbreche, um es im Sinne des Idealen zu erneuern. Der Begriff des Idealen darf dann allerdings nicht zu eng gefaßt werden, das Motiv kann eine ſubjective Leidenſchaft ſein, aber ſie muß ſich an eine Idee knüpfen und im Glauben handeln, ſie ſo ausführen zu dürfen, daß ſie ſich ein neues, eigenes Geſetz ſchafft, wie z. B. Othello, indem er als Richter handeln zu dürfen meint, die Idee der Gerechtigkeit in unerhörter Form auszuüben wagt. — Der dramatiſche Charakter iſt vermöge dieſer Straffheit ſeines Handelns nothwendig gedrängter, als der epiſche; er muß reich ſein, damit man die Macht der Idee, die ihn erfüllt, an der Mannigfaltigkeit der Kräfte und Eigenſchaften erkenne, die ſie durchdringt, in Bewegung ſetzt und in ihren Dienſt zieht; aber dieſe

Digitized by Google

beſonderen Seiten können und ſollen nicht zu der wirklichen Entfaltung kommen, wie im Epos, ſondern durch ihre Verſchlingung abgekürzt auf das Eine Ziel losdrängen. Dieſe Ineinanderarbeitung des beſtimmenden Pathos und der reichen Perſönlichkeit tritt in's ſtärkſte Licht, wenn jenes einen Charakter ergreift, der ihm urſprünglich widerſtrebt, wenn ſeine Natur und die Leidenſchaft einander nur ſchwer und langſam annehmen, wie Othello's argloſes, großes Herz und das Gift des Argwohns. Wenn dann endlich das Amalgam vollendet iſt, erſcheint der ganze Charakter in um ſo tieferem und gewaltſamerem Aufruhr. Es iſt dieß der Fall, wo derſelbe im Drama eine ſolche Wendung nimmt, daß ſeine Kräfte um ein neues Centrum ſich vereinigen; von dieſer ſtärkſten Form des Umſchlags eines Charakters iſt wohl zu unterſcheiden eine andere, wo er innerhalb ſeines urſprünglichen Centrums und natürlichen Pathos durch Schickſalserfahrungen zu einer Kriſe geſteigert wird, die ſeine ganze Stimmung, ſeinen Zuſtand verändert, wie z. B. König Lear. Ein mittlerer Fall iſt der, wenn der Keim zu einem Umſchlag, welcher das anfängliche Bild des Charakters aus den Fugen treibt, in dieſem ſchon vorher tiefer angelegt war, als es ſchien, wie im Makbeth, dem ungleichen tragiſchen Bruder Richard's III, der als reifer, hart geſchmiedeter Böſewicht von Anfang an auftritt. Hamlet, der in dem fortgehenden Kampfe mit einem Pathos, das den Anſpruch macht, ſich ſeiner ganz zu bemächtigen, ſich doch weſentlich gleich bleibt, ſteht faſt einzig in der Geſchichte der Tragödie. Die einfachſte Form der Steigerung im urſprünglichen Centrum iſt das Anwachſen zum höchſten Pathos der Liebe; es ſetzt jugendliche Naturen voraus, die nicht vorher ſchon zu markirter Reife gelangt ſind, wie Romeo. Ein anderer Theil der dramatiſchen Charaktere bringt dagegen völlig reife Geſtalt nicht nur ſogleich mit, ſondern verharrt auch darin, ſo daß ſeine Handlungen einfach aus der gegebenen feſten Beſtimmtheit hervorgehen. Soll dieß aber von der Hauptperſon gelten, ſo muß doch die That, die zur Kataſtrophe führt, mit einer Aufregung, Aufwühlung verbunden ſein, die annähernd als eine Veränderung des Charakters bezeichnet werden kann, wie bei Wallenſtein, da ihn der Ehrgeiz zum Verrathe führt. — Der Zweck, welcher der Hebel der dramatiſchen Handlung iſt, ſetzt den Gegenzweck voraus, beide legen ſich in ihre Momente auseinander und dieß natürlich eben in der lebendigen Form von Charakteren. Man vergleiche z. B. Schiller's Wilhelm Tell. Die Idee der nationalen Freiheit tritt in die Momente der entſcheidenden Thatkraft, der jugendlichen Leidenſchaft, der berathenden männlichen Klugheit auseinander: das erſte in Tell, das zweite in Melchthal, das dritte in Stauffacher, W. Fürſt und einer Anzahl weniger beſtimmt hervortretender Perſonen; Jäger, Hirten, Fiſcher, Landleute, ihre Klagen und Leiden ſind nothwendig, den Geſammtzuſtand zur Darſtellung zu bringen. Weiblicher Heroismus, in mildem Contraſte dem ſtilleren Familienſinne

Digitized by Google

gegenübergeſtellt, ſchließt ſich an jene Momente an und ſelbſt Kinder mit einigen Strichen von Charakterzeichnung ſind nothwendig. Der That der Vertheidigung der Familie und des Vaterlands ſtellt der Dichter in ſtarkem Contraſte den Mord aus Rache entgegen in Joh. Parricida. Auf der andern Seite die Tyrannei in Geßler; ſie erfordert Werkzeuge, Begleiter, Soldaten. In der Mitte ſteht der Adel des Landes, theils national geſinnt, aber die Erhebung des Volkes als ſolchen, das Aufſteigen der Demokratie erſt im Tode erkennend, theils der fremden Gewaltherrſchaft anhängend, im Verlauf aber zur nationalen Sache übergehend: Attinghauſen und Rudenz. Die Maſſen aber, welche die Befreiung im Großen vollbringen, ſind nur angedeutet. Die Frage, ob der Stoff des W. Tell nicht mehr epiſch, als dramatiſch iſt, brauchen wir hier nicht zu unterſuchen, denn wir hätten genug andere unzweifelhaft dramatiſche Stoffe als Beiſpiel anführen können, welche für eine große nationale Handlung Maſſen in Bewegung ſetzen müſſen. Auch auf dieſer Seite tritt nun aber im Drama doch eine Zuſammenziehung der epiſchen Breite ein: verhältnißmäßig Wenige gelten als Repräſentanten für ſehr Viele, und aus den Figuren, welche die Maſſe vertreten, ſind nur einige ſkizzirt, ſo daß man erkennt, es handle ſich hier blos um ein Material, das nicht den Vollwerth der freien Perſönlichkeit hat und daher nur den Saum der Darſtellung bildet. Aber, was wichtiger iſt, auch der Häupter der Handlung ſind gegen die Fülle von Helden im Epos Wenige, denn das Drama iſt eingedenk, daß der durchgreifende Geiſt der Geſchichte ſich in wenige Zähler neben unendlich vielen Nieten zuſammenfaßt. Man ſieht auch hier die Aehnlichkeit mit der Plaſtik, welche, wie ſie die Natur-Umgebungen durch Weniges ſymboliſch andeutet, ſo in der Hauptſache, in den Figuren, auf den Begriff der Vertretung Vieler durch Wenige (vergl. §. 606) und keineswegs blos auf die Beachtung der techniſchen Schwierigkeiten ihre Sparſamkeit in der Figurenzahl gründet. — Es verſteht ſich nun, daß ein Werth-Unterſchied unter den Perſonen der Handlung iſt, und davon muß ſchon hier, in der Erörterung des allgemeinen Weſens der dramatiſchen Kunſtform, die Rede ſein, während die ſpezielle künſtleriſche Seite dem Abſchnitte von der dramatiſchen Compoſition angehört. Wo ſich das Leben und die Geſchichte zu einer entſcheidenden Spitze treibt, da muß es Eine Perſon ſein, in welcher dieſe Bewegung ſich zuſammenfaßt; das Drama hat daher nothwendig in viel engerem Sinn eine Hauptperſon, einen Helden, als das Epos, in welchem wohl auch eine Geſtalt alle andern überragt und das höchſte Intereſſe auf ſich zieht, denn dort ſchneidet der herrſchende Charakter das Beſtehende durch, hier iſt er nur die höchſte Fülle, das reinſte Bild der Kräfte, die ſich rings um ihn her ausbreiten, er ſchwimmt oben auf dem Strome dieſes Ganzen, gegen den der dramatiſche Held ankämpft. Es kann nur äußerſt ſeltene

Digitized by Google

Fälle geben, wo die Hauptperſon ſchwer zu bezeichnen iſt und doch die Einheit nicht leidet; ein ſolcher iſt Shakeſpeare's Jul. Cäſar, wo der Held, der dem Stücke den Namen gegeben, früh untergeht und Brutus zum Helden des Stücks wird, während doch ſein und ſeiner Verbündeten Leiden und die Niederlage der republikaniſchen Idee als ein Fortwirken des Gemordeten, eine Handlung ſeiner Manen erſcheint. Wo das Pathos der Liebe den Inhalt bildet, treten zwei Perſonen, die in der Unendlichkeit ihrer idealen Leidenſchaft zu Einer werden, ſo vereinigt in den Vordergrund, daß man zweifeln kann, ob der wagende Jüngling oder das zur Heldinn gewordene Weib die Hauptperſon iſt, wie in Romeo und Julie. Der Charakter, welcher an der Spitze der Gegenſeite ſteht, gegen welche der dramatiſche Held kämpft, wird häufig ſchärfer gezeichnet erſcheinen, als dieſer, denn er vertritt die verhärtete Geſtalt des Beſtehenden, die herbe Welt des Verſtandes oder das Böſe, die Intrigue, während jener durch das phantaſievoll Geniale ſeines Wollens jugendlicher erſcheint, ohne darum das Prädicat der ſchwungvolleren Energie zu verlieren; ſo iſt ſelbſt das Weib Antigone in der Handlung der Tragödie doch unzweifelhaft der Hauptcharakter gegenüber dem ſtarren, harten Männercharakter Kreon's. Man erkennt daraus, wie hier Alles auf die Stellung ankommt, die ein Charakter in der gegenwärtigen Handlung einnimmt, denn Hauptperſon iſt, wer die vollſte Kraft in die Durchführung des Zweckes ſetzt, um den jene ſich dreht. Dieß führt auf den wahren Einheitspunct im Drama.

§. 899.

Was durch dieſe Zweckthätigkeit des Willens geſchieht, iſt im intenſiven Sinne des Wortes *Handlung*, eine Reihe von Thaten mit einer entſcheidenden That im Mittelpuncte. Durch ſie bereiten ſich die Perſonen ihr *Schickſal*. Dieſes geht aus dem Kampfe der Wirkungen und Gegenwirkungen als das dem Ganzen dieſer Bewegung vorher verborgen inwohnende Geſetz hervor, ſtellt ſich als das wahrhaft Herrſchende, als das wahre Subject der Handlung heraus und zieht alſo das Haupt-Intereſſe, welchem ſich nun das für die Charaktere unterordnet, auf ſich. Keine Form der Kunſt iſt ſo ganz, wie das Drama, zur Darſtellung des *Tragiſchen* berufen.

Ariſtoteles ſagt (Poet. C. 6): die Hauptſache in der Tragödie ſei der Mythus, die Zuſammenſtellung der Begebenheiten, denn dieſe Dichtungsart ſei eine Nachahmung nicht von Perſonen, ſondern von Handlungen, Lebens-verhältniſſen, Glück und Unglück, ihr Ziel ſei eine Handlung, nicht eine Beſchaffenheit; die Handlung ſei nicht da zum Zwecke der Sittendarſtellung, ſondern ihretwegen werde dieſe mitumfaßt, und eher ſei eine Tragödie ohne

Digitized by Google

dieſe, als ohne jene möglich. Dieß iſt in ſeiner ſinnvoll empiriſchen Weiſe naiv, aber durchaus treffend geſagt; naiv, weil der innere Zuſammenhang zwiſchen Charakter und Handlung nicht philoſophiſch entwickelt iſt. Es fehlt das Band, das vom Einen zum Andern führt; es müßte aufgezeigt ſein, wie das Erhabene des Subjects, das zuerſt den Vordergrund einnimmt, dem abſolut Erhabenen des Schickſals Platz macht, jedoch nicht ſo, als ob beide nur ein Nebeneinander wären und das Erſte vom Zweiten äußerlich verdrängt würde, ſondern ſo, daß das Erhabene des Subjects als Bruchtheil eines Ganzen erſcheint, das in ihm ſelbſt, aber nicht in ihm allein, ſondern in der Vielheit von Individuen, zunächſt in der ganzen Gruppe der in dieſer Darſtellung Vereinigten, in verſchiedenen Verhältniſſen der Wechſel-Ergänzung von Recht und Unrecht gegenwärtig iſt und von dem es verſchlungen wird, weil es nur Bruchtheil und zwar auf Trennung des Ganzen ausgehender Bruchtheil war. Dieß iſt der tragiſche Prozeß, wie er in §. 117 ff. auseinandergeſetzt iſt, und wir dürfen jetzt auf dieſen Abſchnitt mit der einfachen Bemerkung zurückverweiſen, daß keine Geſtalt der Kunſt dieſen Prozeß ſo rein und ſcharf zur Erſcheinung bringt, als das Drama. Bei Ariſtoteles fehlt dieſe Begriffs-Entwicklung, weil ihm die tiefere Idee des Schickſals fehlt, ſtatt welcher er einfach empiriſch: Handlung, Umſchwung, Glück und Unglück ſetzt, und ebenſo, weil ihm der tiefere Begriff des Charakters fehlt, wie er als eine Form deſſelben allgemeinen Geiſtes, der als Schickſal über ihn kommt, ſich ſelbſt dieſes Schickſal ſchmiedet, weil er in den Zuſammenhang des Ganzen trennend eingreift. Sein Satz iſt dennoch höchſt wichtig und fruchtbar, denn die Geſchichte des Drama, namentlich des neueren, zeigt, wie häufig man der falſchen Anſicht folgte, als ob Charakterzeichnung bei vernachläßigter Handlung ſchon ein Drama ſei. Dieß heißt für uns: bei dem Erhabenen des Subjects verweilen, ſtatt von da zum abſolut Erhabenen der Weltordnung fortzugehen. Die dramatiſche Conception geht nicht von den Charakteren, ſondern von der Situation aus und man kann beobachten, daß dem ächten Dichter häufig das Charakterbild aus den Bedingungen des Schickſals erwächst. So fordert z. B. die Handlung im Othello ein Weib, das ſo wehrlos, ſo unfähig iſt, die Zunge zu brauchen, daß ihre Unſchuld trotz allen Mißhandlungen zu ſpät an den Tag kommt. Aus dieſer Bedingung iſt wie aus einem zarten Keime dem Dichter ein himmliſches Bild verſchleierter, ſtiller, ſüßer Seelenſchönheit, reiner Sanftmuth hervorgewachſen. So entwickelt das ächte Genie den Charakter vorneherein aus dem Schickſal und vereinigt organiſch die Kräfte, welche für dieſe beiden Seiten erforderlich ſind, in richtigem Verhältniß. Dieſe Vereinigung iſt ſelten, die Talente und Richtungen ſind ſo vertheilt, daß Mancher einen Charakter zeichnen, aber keine Handlung, die vorwärts geht und zu einer großen Entſcheidung drängt, componiren kann.

Digitized by Google

Wir dürfen ſchon hier, obwohl wir dieſen Punct an ſeinem Orte noch ausdrücklich in's Auge faſſen müſſen, unſern Satz durch die Erſcheinung im Gebiete der Komödie beleuchten, daß man ſo häufig humoriſtiſche Charakterſchöpfung ohne lebendigen Gang und Wirkung der Fabel oder wohl angelegte Intrigue bei dürftiger Charakterzeichnung findet. Das Talent der Charakterſchöpfung iſt an ſich bedeutender, als das der Fabelſchöpfung, aber Angeſichts der ſpezifiſchen Forderung der Dichtungsart iſt das letztere das ſtrenger geforderte und ſo allerdings das vorzüglichere. Doch wir haben hier zunächſt das ernſte, das tragiſche Schickſal im Auge, und bemerken noch zum Schlußſatze des §.: im Drama muß das Tragiſche darum am vollſten und reinſten zur Darſtellung kommen, weil ſeine ganze Majeſtät aus dem Gange einer gegenwärtigen Handlung ſich entwickelt. Das Schickſalsgefühl iſt ein Gefühl des unendlich Drohenden, dann plötzlich Eintretenden, es wird in ſeiner ganzen Stärke nur da erweckt, wo vor unſern Augen, jetzt, in dieſem Augenblick das Ungeheure geſchieht.

§. 900.

In derſelben Form des gegenwärtigen Entſtehens einer Handlung aus den Charakteren durch das geiſtige Mittel der Sprache, wodurch die dramatiſche Dicht-Art den tragiſchen Prozeß in ſeiner ganzen Tiefe und Straffheit zur Erſcheinung bringt, iſt es begründet, daß ſie auch ſein k o m i ſ ch e s Gegenbild in einer Vollkommenheit und Selbſtändigkeit ohne Gleichen zu erzeugen vermag. Das einfach Schöne in ſeiner ganzen Anmuth kann ſie in dieſe Bewegungen ſtürmiſcher verwickeln oder unverſehrter in ſie einflechten. Sie iſt daher der vollendetſte Ausdruck der allgemeinen Grundformen des Schönen und auch in dieſem Sinne kehrt durch ſie das Syſtem in ſich ſelbſt zurück.

Der §. nimmt ſeinen erſten Satz aus dem Schluſſe der Anm. zum vorh. §. deßwegen auf, weil für das Komiſche die Form der Gegenwart ſeine ganz beſondere Wichtigkeit hat, und ebenſo verhält es ſich mit dem Mittel der Sprache, das darum hier ausdrücklich noch einmal betont werden mußte. Das Komiſche iſt diejenige unter den Grundformen des Schönen, in welcher am ſichtbarſten der Accent nicht auf dem Factiſchen liegt, ſondern auf dem Bewußtſein, ſeinen Widerſprüchen, ihrer Auflöſung. Sein volles, wahres Bild muß alſo erſt da möglich ſein, wo es als komiſcher Charakter vor uns tritt, in Redeform ſein Inneres ſelbſt bekennt, ſo daß wir in die Widerſprüche ſeines Bewußtſeins hineinſehen, daß er in ſeiner unendlichen Naivetät gegenwärtig von uns belauſcht wird. Er hat wohl die Lauſcher im Stücke um ſich, als ſubjectiv humoriſtiſcher Charakter belauſcht er ſogar ſich ſelbſt, aber der Bruch löst ſich darin nicht ganz, der völlig durchſichtige

Digitized by Google

komiſche Act iſt nur im Dichter, wir folgen ihm und ſtehen als die Lauſcher über den Belauſchten und Lauſchern im Stücke: die komiſche Scala, welche in §. 182 aufgewieſen iſt. Die ganze Lehre vom Komiſchen, namentlich von der Poſſe und vom Humor, wies überall ſchon auf das Drama hin, klang fühlbar dramatiſch, da in jedem Sinn ein Wechſel-Act zwiſchen Spieler und Zuſchauer geſetzt war. Wir haben im Epos komiſche Beſtandtheile, wir haben einen komiſchen Roman, komiſche Lyrik gefunden; die letztere iſt doch kein häufiger, kein reicher Klang, dieß widerſpräche der Poeſie der Empfindung; die epiſche Breite iſt ein Hinderniß, daß ein Moment, das auch hier noch, wie im Tragiſchen, beſonders hervorgehoben werden muß, nämlich die abſolute Plötzlichkeit des Komiſchen recht zum Durchbruch komme. Der komiſche Blitz iſt der Form der Gegenwart vorbehalten, die ſich nach der Zukunft ſpannt. Wie das Schickſal in den Reibungen des komiſchen Charakters mit der Außenwelt zum *Zufalle* wird und an die Stelle der Nemeſis die bloße Verlegenheit tritt, iſt in der Lehre vom Komiſchen auseinandergeſetzt und kann danach ein Schein des Widerſpruchs mit dem Satze, daß das Drama den Zufall aufhebe, wie keine andere Kunſtform, nicht entſtehen. — Die Schönheit der harmloſen Anmuth wird im tragiſchen und komiſchen Prozeß ihre weſentliche Stelle finden; ſie wird wie eine Blume am ſchäumenden Waſſerſturze ſtehen und gerettet oder mit in ſeine Wirbel hineingeriſſen werden. Dieſes Schickſal wird ein mehr äußeres oder mehr inneres ſein, Clärchen folgt dem Geliebten durch freien Entſchluß in den Tod, Gretchen im Fauſt wird erſt innerlich zerriſſen, um dann in erhabener Faſſung zu ſterben; im Komiſchen theilt die naive Luſtigkeit der Anmuth harmlos das komiſche Spiel, durch Schmerzen geht der tiefere und freiere Humor einer Roſalinde und Porzia. — So treten denn jene Grundformen, die in der Metaphyſik des Schönen entwickelt ſind und den Unterbau des ganzen Syſtems bilden, aus ihrer Tiefe herauf und bilden in ſcharfer Gliederung ebenſoſehr die Spitze der Pyramide. Das Syſtem kehrt alſo durch die Poeſie und im höchſten Sinne durch die dramatiſche nicht nur überhaupt in ſeinen erſten Theil als die reine, geiſtige Geſtalt des Schönen (vergl. §. 863, Anm. 1.), ſondern auch ſpeziell in deſſen unterſchiedene Formen mit gefüllter Intenſität zurück.

§. 901.

**Der dramatiſche *Styl* entnimmt ſein Grundgeſetz aus dem Momente des 1.
Fortgangs vom Charakter zur Handlung, er iſt weſentlich vorwärts drängend,
ſpannend und durchſchlagend. Danach beſtimmen ſich die einzelnen Elemente der 2.
Darſtellung: das in engerem Sinn epiſche der *Erzählung* nimmt höhere Be-
wegtheit an, das lyriſche im *Monologe* darf ſich nicht in die Innerlichkeit**

der bloßen Empfindung oder des Denkens vertiefen, ſondern muß durch Affect auf die Handlung lebendig überleiten, der Dialog darf nicht ein bloßer Austauſch von Gründen oder Gefühlen, ſondern muß wechſelſeitig wirkſam ſein,
2. etwas in der Sachlage verändern. Das Feuer der Bewegung ergreift auch die einzelnen poetiſchen Mittel, namentlich die Tropen. Die entſprechende rhythmiſche Form iſt der ſteigende, ſtrebende Jambus.

1. Der epiſche Styl hat ſein Grundgeſetz im Standpuncte des Seins, der Subſtantialität, der Bewegung auf ruhiger Grundlage, der dramatiſche im Standpuncte des Werdens, nämlich des Werdens der That und des Schickſals aus dem Innern. Er iſt daher ganz bewegte Linie, die vorwärts geht, ganz Bahn; ſpannt ſich die Handlung dem Weſen nach von der Gegenwart nach der Zukunft, ſo muß ſich dieß natürlich auch im Styl ausdrücken: er muß vor Allem ſpannend ſein. Es gibt freilich einen Mißbrauch, einen athemlos vorwärts hetzenden, jagenden Styl: die Eile muß ihre Weile, das Bild der Charaktere und ihrer Lagen muß Zeit haben, ſich zu entwickeln; die Franzoſen beſonders neigen zum Uebermaaß der ſpannenden Bewegung, aber was am meiſten und in Deutſchland vor Allem Noth thut, iſt die Warnung vor beſchaulichem Weilen und Kleben, und nicht ſtark genug kann man unſern Dichtern zurufen: was nicht vorwärts drängt und daher nicht ſpannt, iſt nicht dramatiſch. Die Spannung löst ſich von Stadium zu Stadium in Entſcheidungen auf, bis der Schluß die letzte bringt; auf der Spitze des Meſſers ſchwebt die Handlung, ein Schlag, und der Würfel fällt. Hier wird die Spannung zur Ueberraſchung; der ſubjective Ausdruck des Ariſtoteles, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erwecke, iſt durch den Begriff des Schreckens, doch in einzelnen Momenten der Tragödie und in Schauſpiel und Komödie auch den der Freude und der komiſchen Erſchütterung zu ergänzen. Daß ſie in der Spannung vorbereitet iſt, ſchwächt die Ueberraſchung nicht. Der Gang iſt alſo in vollem Gegenſatze gegen den epiſchen ein ſtoßweiſer, das Merkmal des Plötzlichen, was in allem Erhabenen und Komiſchen liegt, wird zum Styl-Merkmale, und ebenſo ſtark iſt hier unſern Dichtern zuzurufen: was nicht blitzt, durchſchlägt, zündet, iſt nicht dramatiſch. Der Mißbrauch liegt freilich auch auf dieſem Puncte nahe genug, aber von den zwei Uebeln: zu wenig oder zu viel Schlag und Erſchütterung iſt das letztere das, was nur am Maaße ſündigt, das erſtere am Weſen der Dicht-Art. Göthe hat in allen ſeinen Dramen keinen Moment, der ſo rein und ächt dramatiſch wäre, wie der, wo Alba den Egmont in den Palaſt reiten, vom Pferde ſteigen ſieht, und den folgenden, wo er ihn verhaftet. Iphigenie und Taſſo ſind unſterbliche Seelengemälde ohne wahrhaft dramatiſche Spannung und Ueberraſchung. Schiller dagegen iſt überall reich an ſolchen Momenten, wo alle

Digitized by Google

Herzen klopfen, jeder Nerv ſich ſpannt und dann der Blitz der Entſcheidung zuckt. Wie wirkungsvoll hat er, um nur dieß Eine zu erwähnen, die Scene der Ermordung Geßler's behandelt, wo wir Tell lauernd wiſſen, wo — ein äußerſt glückliches Motiv — die flehende Armgart eintritt, Geßler ihr gegenüber den Uebermuth auf den Gipfel ſteigert und mitten in der harten, ſtolzen Rede vom Pfeil durchbohrt ſein: „Ich will" — ſtöhnend mit dem Ausruf abbricht: „Gott ſei mir gnädig!" und vom Pferde ſinkt. Der Großmeiſter aber in ächt dramatiſcher Spannung und Ueberraſchung iſt Shakespeare; wir weiſen nur auf die Scene der Ermordung Duncan's im Makbeth hin. Lady Makbeth in grauenhafter Angſt befindet ſich auf der Bühne; ihre Worte: „er iſt daran" ſind ein Abgrund ſpannender Bangigkeit, dann bemerke man das tiefe künſtleriſche Motiv, daß Makbeth, ehe die That geſchehen iſt, noch einmal oben erſcheint und fragt, was es gebe; dieß iſt ein Verweilen, das uns zeigt, wie beide Gatten von den gleichen Schrecken der Gewiſſensangſt durchbohrt ſind; endlich tritt jener ſtarr, ſtier mit den Worten auf: „ich hab' die That gethan" und es folgt die Schilderung ihrer Ausführung und ſeiner innern Zuſtände, die eine Unendlichkeit von Entſetzen in ſich ſchließt.

2. Das Epiſche im allgemeineren Sinne des Worts, wie es ſich im Dramatiſchen erhält, iſt das Geſchehen überhaupt, das freilich hier zu einem intenſiven Handeln wird. Es bedarf aber dieſe Dicht-Art eines epiſchen Elements in engerer Bedeutung: dieß iſt die Erzählung. Sie iſt nöthig, um Solches, was der Länge der Zeit und der Maſſe des Stoffs wegen nicht in gegenwärtiger Handlung dargeſtellt werden kann, doch vorzubringen, ferner um Gräßliches, was, unmittelbar vor das wirkliche Auge gebracht, unerträglich wäre, nur im Spiegel des Bewußtſeins eines Zweiten zu zeigen, ein Mittel, das jedoch dem Schauder nur den graſſen ſtoffartigen Charakter nehmen, nicht ihn erſparen ſoll, ja denſelben im geiſtigen Reflexe vielmehr unendlich ſteigert (vergl. §. 388, 1.). Dieß epiſche Element, in's dramatiſche verſetzt, muß nun natürlich, von dem Charakter des letzteren ergriffen, einen beflügelten, ſchlagenden, kürzeren Styl annehmen. Bei den Alten waren die Berichte von Boten, Wächtern u. ſ. w. als ſtehende Form neben den lyriſchen Geſängen in der Tragödie unterſchieden und geläufig, ſie haben noch mehr ſpezifiſch epiſchen Ton und lieben größere Länge, als die modernen Erzählungen, wo das dramatiſche Gefühl in dieſen Theil ſtärker eingedrungen iſt. Man vergleiche mit antiken Erzählungen die zwei in Göthe's Iphigenie, wo dieſe das Schickſal ihres Hauſes, Oreſtes die Ermordung ſeiner Mutter berichtet, man bemerke namentlich, wie gern die raſche Rede in's Präſens übergeht, und man wird den Unterſchied erkennen. Es gibt innerhalb dieſes Charakters der dramatiſchen Erzählung wieder einen Unterſchied des mehr Epiſchen, mehr Lyriſchen und mehr ſpezifiſch Drama-

Digitized by Google

tiſchen; mehr epiſch werden wegen des Gezogenen und Maſſenhaften im Stoffe z. B. Berichte von Reiſen, Schlachten, Zurüſtungen zu einer Unternehmung ſein, mehr lyriſch Erzählungen von tief ſtimmungsvollen Momenten wie im Hamlet die herrliche Erzählung von Ophelia's Tod: „es neigt ein Weidenbaum ſich über'n Bach;" mehr rein dramatiſch alle Schilderungen kritiſcher Schickſalsmomente, wie Wallenſtein's Erzählung von dem Abend vor der Lützner Schlacht, oder furchtbarer Thaten, Verübung eines Mords u. ſ. w. — Der Monolog iſt lyriſch als ein mehr oder minder empfindungsvolles Inſichgehen des Subjects. Er bildet ſubjective Ruhepuncte im Gedränge, in der ſtürmiſchen Reibung der Kräfte, im vorwärts drückenden Gange der Handlung. Er iſt aber, da hier Alles in der helleren Sphäre des Bewußtſeins geſchieht, zugleich weſentlich Moment der Selbſtbeſinnung, denkend, gnomiſch in der weiteren Bedeutung des Worts. Daher iſt er beſonders motivirt und kehrt in faſt regelmäßigen Pauſen wieder, wo der Held lange zweifelt, oder wo er in der Einſamkeit des Böſen einer Welt gegenüber ſeine Plane überlegen muß, oder wo den Verbrecher von Stadium zu Stadium ſein Gewiſſen überfällt; ſo im Hamlet, Wallenſtein, Makbeth, Richard III, Othello. Allein der Dichter muß ſich hüten, daß er darüber nicht das Grundgeſetz, die Beziehung auf die Handlung vergeſſe; der Monolog, mag er mehr oder weniger Beſinnung enthalten, ſoll vom Affecte getragen ſein, aus ihm fließen, in ihn auslaufen, am Bande des leidenſchaftlichen Wollens bleiben, die Handlung negativ durch Hemmung oder poſitiv durch Eingreifen fördern. Wie draſtiſch ſind Hamlet's reflexionskranke, ſelbſt Fauſt's von Wiſſensdurſt glühende Monologen! Die moderne, namentlich deutſche Poeſie iſt ſeit langer Zeit auf dem beſten Wege, im Monologe lyriſch zu ſchwelgen und philoſophiſch zu grübeln, ja er iſt ihr recht die Zufluchtſtätte für ihre Scheue vor Handlung. Man darf unter Verwahrung vor ſolchem Abweg allerdings einen mehr lyriſchen, mehr betrachtenden, mehr dramatiſchen Monolog unterſcheiden. Juliens Monolog vor der Brautnacht, Egmont's Monolog im Gefängniß z. B. iſt lyriſch, Makbeth's: „Wär's abgethan, wie es gethan iſt", Hamlet's: „Sein oder Nichtſein", Wallenſteins: „Wär's möglich" betrachtend, dagegen: „Du haſt's erreicht, Octavio", Buttler's: „Er iſt herein," Makbeth's vor dem Morde Duncan's „Iſt das ein Dolch?" ächt dramatiſch. — Der Dialog iſt, wie wir geſehen, die eigentliche Form, durch welche die Subjectivität der Lyrik in Wechſelwirkung und Kampf von Subjecten, dadurch in die Objectivität der Handlung übergeht. Da aber die Handelnden wiſſen müſſen, was und warum ſie wollen, und es gegeneinander vertheidigen, ſo iſt das Geſpräch zu großem Theil ein Austauſch von Gründen; namentlich ergibt ſich ganz von ſelbſt jene geflügelte Wechſelrede, die in kurzen Sätzen Behauptung und Einwendung herüber und hinüberwirft: die Stichomythie. Allein gerade

hier zeigt ſich der Unterſchied vom logiſchen Geſpräche an der Eile und Leidenſchaftlichkeit dieſes Zuwerfens. Der Dialog ſoll ja in die Handlung münden, er iſt ja im Drama der Ausdruck davon, daß der bewegte Geiſt ſich zur That erſchließt, Arm und Hand, Schwert und jeden körperlichen Stoff von innen heraus in Bewegung ſetzt, der Dialog muß eben der Hebel dieſes Uebergangs ſein. Das Feuer, das ihn darum beherrſchen ſoll, darf auch nicht bloß lyriſche Innigkeit ſein, die ſich in Wechſelgeſängen des Gefühls ergeht. Es beſteht allerdings auch im Dialog ein Unterſchied zwiſchen dem mehr Lyriſchen, wie namentlich in Liebes-Dramen (Romeo's und Juliens Geſpräch nach der Brautnacht z. B. erinnert unmittelbar an die Tage- und Wächter-Lieder des Minnegeſangs), in Parthieen des Jubels über Glück, der Wehklage über Unglück (ſo die geſang-artigen Wechſelklagen der Frauen in Richard III), zwiſchen dem mehr Logiſchen oder Gnomiſchen, wo es auf Rechtfertigung und Widerlegung ankommt, und dem eigentlich Dramatiſchen, wo der Affect entweder dunkler zu Grunde liegt, wie in den Geſprächen, durch welche Oedipus ſein eigenes Unheil erforſcht, der Ton der tiefen, furchtbaren Bangigkeit, in die der Unwille und die Ungeduld übergeht, oder wo er ganz ausbricht, der Entſchluß da iſt und die Vollziehung folgt; da aber ſchließlich Alles auf das letzte Moment führen ſoll, ſo muß dieß auch den erſteren Formen Ton und Farbe geben. Recht ganz dramatiſch ſind die vollen, gewaltigen Ergießungen affectvoller Beredtſamkeit, wo die kürzere Wechſelrede wie in prachtvollen Strom ſich ſammelt und hervorſtürzt; ein ſolcher Feuerſtrom iſt z. B. Apollon's Zornrede, womit er die Eumeniden aus ſeinem Tempel jagt (Eumeniden des Aeſchylus). Der dramatiſche Dialog hat ſo ſeinen Rhythmus im Wechſel des Gedrängten und Entwickelten, des kühler Betrachtenden, wärmer Gefühlten, heiß Gewollten, des Stockens, Laufens, Stürzens und es iſt eine feine Sache darum, ihn in dieſem Sinne mit poetiſch muſikaliſchem Ohre zu belauſchen.

2. Daß jene Mittel, wodurch die Sprache aus einem todten Organe der Proſa zum idealen Leben, aus der Farbloſigkeit zur Farbe gerufen wird und die wir in §. 850—854 beſprochen haben, im Drama zur vollſten Kraft gelangen, bedarf keines Beweiſes. Namentlich wird die Rede beſonders lebhaft in den ſogen. Figuren ſich bewegen. Der Tropus wird wie in der Lyrik die kühnere Metapher dem auseinanderhaltenden und begründenden Gleichniſſe vorziehen. Wir verweiſen ſpeziell auf das, was in §. 854 über den Unterſchied der Style in dieſer Sphäre geſagt iſt; jetzt handelt es ſich zwar von einem Unterſchiede der Zweige und der große Gegenſatz der Style beſteht neben dieſem ſo, daß jede Stylrichtung in Epos, Lyrik, Drama ihren allgemeinen Charakter bewahrt; doch nicht, ohne ihn zu modificiren, und zwar ſo, daß auch der plaſtiſch ideale Styl im Drama die überraſchenderen, phantaſtiſcheren Bilder liebt, die übrigens dem charak-

teriſtiſchen Styl eigen ſind. Wir haben ſchon zu jenem §. bemerkt, daß die griechiſchen Tragiker reich ſind an ſolchen wie aus traumhaft dunklem Grunde ſeltſam aufglühenden Bildern, die an Shakespeare erinnern. Die feurig bewegte Stimmung des Drama wühlt die Phantaſie leidenſchaftlicher auf, der ſpannende Gang läßt keine Zeit, das Bild zu begründen, zu rechtfertigen, es muß ſchlagartig wirken, zuerſt befremden, dann wie in Blitz beleuchten, überzeugen. — Es iſt der geniale Takt der Griechen, der ſie führte, den Jambus als dramatiſchen Vers auszubilden. Wie ganz ſein Charakter der dramatiſchen Bewegung entſpricht und wie der Trochäus der Spanier eine aus Feierlichkeit und lyriſchem Verhauchen gemiſchte, undramatiſche Stimmung mit ſich führt, iſt ſchon im Abſchnitte von der Rhythmik geſagt. Die längere, breitſpurigere Bahn des Trimeter im Unterſchiede von der kürzeren des fünffüßigen Jambus im neueren Drama bezeichnet aber auch nach dieſer Seite den Gegenſatz der Style. Färbung und Belebung durch Zwiſchenklang anderer Metren (Anapäſte und Spondäen), durch einen Kampf von Wort- und Vers-Accent, durch die Wechſel des Verhältniſſes zwiſchen Wortfuß und Versfuß fehlt natürlich auch dem Jambus nicht; daß er im claſſiſchen Drama von lyriſchen Strophen unterbrochen wird, gehört nur ſoweit hieher, als die Einflechtung von Reimen im modernen Drama als Ausdruck durchbrechender lyriſcher Stimmung, der freilich ſparſam ſein ſoll, dieſem Formwechſel ungefähr entſpricht. Durchherrſchender Reim, wie z. B. in Göthe's Fauſt, kann nur für die Spezialität eines Drama gerechtfertigt werden, das ſich in innerliche Tiefen verſenkt, die von der Dicht-Art im Ganzen mit Recht vermieden werden, daneben aber das Phantaſtiſche und Naturaliſtiſche walten läßt. Der Gebrauch der Proſa hängt mit dem Styl-Unterſchiede zuſammen, den wir erſt im Folgenden aufnehmen. Im hohen Drama wird er da begründet ſein, wo eine graſſe Wirklichkeit durchbricht, wie im Makbeth, wo die Lady als Nachtwandlerinn auftritt, im Fauſt nach den Blocksbergſcenen, wo der Held das Schickſal Margaretens erfahren hat und, nachdem ihm die Augen ſo fürchterlich aufgegangen, dem Mephiſtopheles die wilden Vorwürfe macht. Komiſche Einſchiebungen werden ebenfalls paſſend in proſaiſcher Sprache reden, dieß entſpricht der Natur des Komiſchen, obwohl es nicht nothwendig durch ſie gefordert iſt.

§. 902.

In keinem Kunſtwerke hat die Compoſition ſo hohe Bedeutung wie im dramatiſchen. Die Zeit und den Raum, in die ſie ihre Handlung ſetzt, idealiſirt ſie im Sinne der Zuſammenziehung und des gemäßigt freien Wechſels. Die Handlung ſelbſt beherrſcht durch ſtrenge Einheit die ihr untergeordnete, ſparſame Vielheit von einzelnen Handlungen, worin die Epiſode nur die

Digitized by Google

beſchränkteſte Geltung hat, und theilt wie das Epos ihre Gruppen vor Allem in Hintergrund und Vordergrund. Sie bewegt ſich weſentlich in wirkſamen Contraſten, ſchreitet in ſtraff bindender Motivirung fort, wirft die retardirenden Momente im Wachſen und Anſchwellen des herrſchenden Pathos und hinter ihm der Schickſalsmacht mit beſchleunigtem Gang und kurzen Ruhepuncten nieder und gliedert ihren Rhythmus in Schürzung, Verwicklung, Löſung des Knotens oder Kataſtrophe: eine Dreiheit, die ſie mit der epiſchen Compoſition theilt, die ſich aber hier in beſtimmte Einſchnitte, Acte genannt, zerlegt, welche ſich naturgemäß zur Fünfzahl erweitern und wieder in einzelne Auftritte zerfallen.

Der oberſte Satz des §. iſt genauer ſo auszudrücken: kein Werk der Kunſt iſt ſo ganz Compoſition wie das Drama, denn in keinem wird aller Stoff ſo durcharbeitet und alles Einzelne ſo ganz und ſtraff in einen Zuſammenhang gerückt, worin es ſeine ganze Bedeutung durch die Beziehung zum Andern hat. Das iſt die weitere, ſpezifiſch künſtleriſche Bedeutung jenes Ariſtoteliſchen Satzes, den wir in §. 899 zunächſt nur für den Inhalt an ſich, das Weltbild des Drama und das Verhältniß ſeiner Seiten, geltend gemacht haben, des Satzes, daß in der Tragödie nicht die Menſchen, ſondern die Zuſammenſtellung der Begebenheiten, die Behandlung des Mythus (der Fabel) die Hauptſache ſei; Ariſtoteles fügt eine feine Vergleichung mit der Malerei hinzu: ein monochromes, gut componirtes Bild erfreue weit mehr, als ein anderes mit planlos aufgetragenen ſchönen Farben. Die Farbe entſpricht der Charakterzeichnung, überhaupt aber aller Einzelſchönheit, allem einzelnen Effecte, wodurch im Zuſchauer ein Intereſſe erweckt wird, das ſtoffartig iſt, wenn es ſich nicht in das reine Intereſſe für das Ganze und ſeinen Gang aufhebt, in welchem Alles ſich gegenſeitig bedingt, hält und trägt. — Was nun zuerſt die allgemeinen Exiſtenzformen, Raum und Zeit, betrifft, in denen das Drama ſich bewegt, ſo gehen wir über die Frage von den ſogenannten Einheiten derſelben in Kürze weg, um eine längſt abgethane und veraltete Debatte nicht müßig aufzuwärmen. Es iſt ſchon dadurch, daß der §. den Begriff der Einheit erſt bei der Handlung einführt, dem Anſinnen ausgewichen, uns noch einmal mit den Franzoſen und ihrem mißverſtandenen Ariſtoteles zu beſchäftigen. Oft genug iſt es geſagt, daß die Poeſie und am entſchiedenſten das Drama die Zeit idealiſirt, indem die Strecken derſelben, worin nichts an ſich Bedeutendes, nichts für die gegenwärtige Handlung Bedeutendes geſchieht, für ſie gar nicht vorhanden ſind. Allerdings darf man aber ebendarum nicht an den Unterſchied der gemeinen Zeit von der empiriſchen ausdrücklich erinnern, wie in jenen neueren, namentlich franzöſiſchen Effectſtücken geſchieht, welche buchſtäblich ankündigen, daß zwiſchen den Acten zehn, zwanzig und mehr Jahre ver-

Digitized by Google

ſchwunden zu denken ſind, und Perſonen, die im erſten Act als Jünglinge auftreten, im letzten als graue Greiſe vorführen. Die Idealiſirung der Zeit iſt, wie alles Schöne, eine Zuſammenziehung und derſelbe Begriff gilt zunächſt auch von der Behandlung des Raums: das weite Sehfeld des Epos zieht ſich in einen verhältnißmäßig engen Raum mit nur angedeuteter Ferne zuſammen, die empiriſche Weltbreite hat für uns in dem Augenblicke, wo der höchſte Lebens-Inhalt ſich auf den gegenwärtigen ſchmalen Punct verdichtet, gar keine Exiſtenz. Allein die Phantaſie, von innen heraus arbeitend, dem Kerne, der Handlung die umgebende Sphäre von innen heraus ſetzend, kann mit ihren geiſtigen Schwingen dieſen Inhalt in jedem Moment auf einen andern Punct des Raums hinübertragen; iſt nur der innere Zuſammenhang gerechtfertigt, ſo mag das Wo durch die mitwirkenden äußern Motive beſtimmt werden. So wird hier die Idealiſirung zum freien Wechſel, allein der Begriff der Zuſammenziehung erhält ſich, tritt noch einmal auf. Willkür im Gebrauche dieſer Freiheit iſt nämlich ihr ſelbſt im Wege, indem ſie gerade an die empiriſche Wirklichkeit erinnert, wo ſie in idealem Schwung über ſie hinfliegen wollte. Zu häufiger Wechſel des Orts beunruhigt, erinnert durch dieſe Unruhe an die proſaiſche Arbeit der gemeinen Raumüberwindung, weist hinaus auf die unendliche Breite des Raums, die wir in der Concentration der Handlung auf einen Punct deſſelben vergeſſen ſollten, und wirkt wie eine bunte, naturaliſtiſch behandelte Baſis als Piedeſtal eines plaſtiſchen Monuments. Bekanntlich iſt bei Shakespeare der raſche Wechſel durch die Armuth der damaligen Theater-Einrichtung entſchuldigt und tritt die unpoetiſch ablenkende Wirkung erſt ein, wo dieß mit dem Reichthum unſerer sceniſchen Mittel nachgeahmt wird.

Dagegen ſteht als unverbrüchliches Geſetz die ſtraffe Einheit der Handlung feſt. Die Handlung zerlegt ſich in untergeordnete Handlungen, es geſchieht natürlich Mehreres in der Art, daß zunächſt die verſchiedenen Ereigniſſe nebeneinander getrennt herzulaufen ſcheinen. Im Wilh. Tell z. B. wird auf verſchiedenen Puncten das Volk mißhandelt, dann tritt neben dem Helden die berathende Thätigkeit anderer Volkshäupter hervor u. ſ. w. Die Einheit muß zeitig dieſe Fäden zuſammenfaſſen und ihnen ihr bindendes Centrum geben. Von Beiſpielen, wie ein Faden ſich trennt, das Intereſſe von der Haupthandlung abzieht und ſtörend nach einer andern wendet, ſtehe hier ſtatt vieler die Ausweichung vom heroiſchen Inhalt zu einer Liebesgeſchichte und Colliſion der Leidenſchaft im Götz von Berlichingen; von tiefer Verbindung einer doppelten Fabel hat dagegen §. 500, Anm. 1 ein Beiſpiel aufgeſtellt im König Lear. Shakespeare liebt dieſe Compoſitionsweiſe namentlich in der Komödie; hier verkittet er durch Ineinandergreifen der einzelnen Handlungen und durch Contraſte feſt und täuſchend die zwei Beſtandtheile, aber doch nur pragmatiſch, nicht wahrhaft innerlich; die

Digitized by Google

Bemühungen, im Kaufmann von Venedig, im Sommernachtstraum, in der gezähmten Keiferinn eine organiſch herrſchende Einheit aufzuzeigen, werden gegen das Zugeſtändniß vertauſcht werden müſſen, daß der Dichter es im Luſtſpiele leichter nahm, als in der Tragödie. Der Kitt gleicht jenem Kalke alten Mauerwerks, der ſo feſt iſt, daß eher die Steine brechen, als die Fugen ſich löſen laſſen, iſt aber doch nur Kitt. Es iſt überhaupt eine gewagte Sache, zwei ſymmetriſche Fabeln ohne Störung des Verhältniſſes zwiſchen Ueberordnung und Unterordnung nebeneinander herzuführen und die Aufgabe wird nicht leicht wieder ſo gelöst werden wie im König Lear. Die einfache, natürliche Compoſition wird in klarer Unterordnung eine Mehrheit von Zweig-Handlungen um die Haupt-Handlung ſo gruppiren, daß dieſelben als Veräſtung ihres Stammes ſich leicht zu erkennen geben. Sie dürfen ſich nur nicht, auch in der reicheren Fabel des charakteriſtiſchen Styles nicht, zur epiſchen Fülle ausbreiten. Daß in dieſer Ausbreitung vollends das Epiſodiſche auf den denkbar engſten Spielraum eingegrenzt wird, ergibt ſich aus dem Grundgeſetze ſtraff angezogener Einheit. Es kann ſich hier nur darum handeln, daß eine Scene etwas weiter ausgeführt wird, als der Zweck, die Handlung zu fördern, es erheiſcht, niemals darum, ob eine Scene ſich einſchieben dürfe, die dieſem Zwecke nicht dient, ſie wäre denn klein und anſpruchlos. Die breitere Ausführung mag z. B. die Abſicht haben, den Typus eines Standes, die Form gewiſſer Culturzuſtände zu einer relativen Selbſtändigkeit des Bildes zu entwickeln, aber ſie ſei nach Anfang und Ende feſt eingefugt in den Bau des Ganzen. Einige Beiſpiele gibt §. 496, Anm. — Zwiſchen dem Momente der Einheit und Vielheit liegt als Mittelglied eine Zweiheit, nämlich jener Unterſchied von Hintergrund und Vordergrund, den wir ſchon im epiſchen Gebiet (§. 870, a.) aufgeführt haben und der in ſeiner Anwendung auf das Drama nicht verwechſelt werden darf mit dem verwandten Begriffe, wie er in §. 122 ff. aufgeſtellt iſt, um das Weſen der tragiſchen Bewegung zu beſtimmen. Jetzt hat er ſpezifiſch künſtleriſche Bedeutung. Hintergrund iſt z. B. in Romeo und Julie der Zwiſt der Familien (weſentlich bedeutend als Schooß, woraus das tragiſche Geſchick hervorgeht, doch im Colorit mit Recht nur wenig ausgeführt), im Othello der Krieg Venedigs, im Wallenſtein ſind es ebenfalls die Kriegsverhältniſſe, in Wilh. Tell das ſich verſchwörende, dann handelnde Volk. Der Hintergrund iſt der Boden, worauf die Handlung vor ſich geht, deutet auf das Maſſenhafte, das breite Weltweſen hinaus; dieß verhält ſich ähnlich im Epos, aber hier wird der Hintergrund breit ausgeführt, im Drama ſoll er nur eben ſo viel Entwicklung genießen, daß er dem Vordergrunde, der Haupthandlung, ihre Vorausſetzung, begleitende Erklärung, Atmoſphäre, Stimmung gibt, wie dem Wallenſtein ſeinen „Pulvergeruch“.

Die Herrſchaft ſtarker Contraſtwirkungen neben den milden ergibt ſich aus dem durchſchlagenden, ſtoßweiſen Gange des Drama. Sie liegen theils in den Charakteren, theils in den Handlungen. So ſteigert Shakespeare die Schwärze von Makbeth's That durch Duncan's reine Güte, wobei er den Tadel der Schwäche unterdrückt, welchen ſeine Quelle, die Chronik, enthielt, ſo die Furchtbarkeit des Mords durch den friedlichen Eindruck der Schwalbenneſter, der balſamiſchen Luft, unter welchem Duncan in Makbeth's Schloß tritt. Strenge Motivirung folgt als unverbrüchliche Forderung daraus, daß der dramatiſche Dichter ſeinen Stoff in das ſtraffſte Netz der ethiſchen Cauſalität ſchnüren muß. Dieß ſcheint mit der Forderung des ſtoßweiſen Fortſchritts, der entſcheidenden Ausbrüche, kurz mit dem hier ſo ſtark waltenden Momente der Plötzlichkeit in Widerſpruch zu ſtehen. Allein wir haben bereits geſagt, daß gründliche Vorbereitung nicht die Ueberraſchung aufhebt. Der Durchbruch einer Summe von Kräften zu einer ſtarken Wirkung iſt immer etwas wirklich Neues, obwohl nur ein reif gewordenes Maaß deſſen, was vorher ſchon da war. Die Motivirung muß vor Allem eine innerliche ſein, d. h. Pathos und That muß aus dem Charakter, indem er beſtimmte äußere Umſtände vermöge ſeiner ganzen Organiſation zu Triebfedern erhebt, mit innerer Nothwendigkeit fließen. Schwieriger iſt die Frage, wie weit die Motivirung beſtimmter Momente einer Handlung an das Aeußere anknüpfen ſoll. Göthe erzählt z. B. (Eckerm. Th. 1, S. 196 ff.), Schiller habe ſeinen Geßler ohne äußern Anlaß auf den grauſamen Gedanken kommen laſſen wollen, daß Tell dem Kind einen Apfel vom Kopfe ſchieße, mühſam habe er ihn dahin gebracht, dieſen Gedanken dadurch zu motiviren, daß der Knabe vorher die Geſchicklichkeit des Vaters rühme, einen Apfel vom Baume zu ſchießen. — Ihre beſondere Wichtigkeit hat die Motivirung auf dem Puncte, wo die Entſcheidung eintritt. Der Deus ex machina war bei den Alten etwas Anderes, als bei den Neueren. Eingriff einer Gottheit erſchien ihnen nicht als etwas blos Aeußerliches, weil die Gottheit zum Voraus die Perſongewordene ſittliche Macht war, welche die neuere Kunſt nur in die Menſchen ſelbſt legen und aus ihren Handlungen hervorſpringen laſſen darf. An die Stelle der Götter ſind in der modernen Poeſie Fürſten, fürſtliche Handbillets, Zufälle, Gelegenheiten zu Lebenserrettungen u. dergl. getreten, und ſolche Aeußerlichkeit der Motive iſt nicht durch einen ethiſchen Zuſammenhang entſchuldigt wie der Eingriff jener Tranſcendenz. Wie der rechte Dichter Alles bindet, zeigt nichts beſſer, als eine Vergleichung bedeutender Dramen mit der epiſchen Quelle, wo ſie aus ſolcher gefloſſen. Man ſehe z. B. den Schluß der Novelle nach, die dem Othello zu Grunde liegt: hier wird Othello Jahre lang nach der Ermordung der Desdemona von Verwandten derſelben getödtet.

Digitized by Google

Das Drama iſt eigentlich eine Kette von Retardationen, denn ſeine Handlung iſt weſentlich ein Kampf und dieſer ſetzt Hinderniſſe voraus. Der intenſiven Stetigkeit nach hat es alſo mehr Hemmung, als das Epos. Dagegen fällt in der Darſtellungsform weg, was Göthe die rückwärts ſchreitenden Motive nennt: das Nachholen früherer Begebenheiten, und dem Inhalte nach nimmt das Epos eine ganze Welt breiter ſinnlicher Retardationen auf, wie Seefahrten, Reiſen u. ſ. w., welche im Drama dieſe Rolle nicht ſpielen können; ſeine Hemmungen liegen im Gebiete des Willens. Das Weſentliche iſt nun aber, daß der Druck gegen die Hemmungen im Drama unendlich ſtärker iſt, als im Epos; der Wille des Helden arbeitet unaufhaltſam vorwärts bis zum Umſchwung. Wie treibt es Schlag auf Schlag dem Abgrunde zu im Makbeth, welche abſolute Gravitation bis zum Schwindel iſt in dieſer Bewegung! Hier blicken wir zunächſt wieder auf den Charakter zurück: die Hauptaufgabe iſt das Wachſen und Anſchwellen der Leidenſchaft und vielleicht das ſchlagendſte Beiſpiel die Vergiftung von Othello's Gemüth von dem Momente an, da Jago mit den Worten: „ha! das gefällt mir nicht“ ihm den erſten, feinen Gifttropfen einſpritzt, bis zu dem wahnſinnigen Aufruhr aller Kräfte und der unſeligen That, die aus ihm fließt. Allein es ſchwillt gegen das Streben, das den poſitiven Mittelpunct der Handlung bildet, gleichzeitig die feindliche Welt an, was freilich in ſolchen Dramen, die auf politiſchem Boden ſpielen, ſichtbarer vorliegt, als in dieſem Bilde der Leidenſchaft, wo der ſchließliche Gegner die drohende und endlich eintretende Entdeckung der Wahrheit iſt; ſo im Jul. Cäſar, Coriolan, Makbeth, Hamlet, Wallenſtein; der Held wirft zuerſt die aufſteigenden Hinderniſſe nieder, dann aber zeigt ſich, daß dieſe in ſtetem Druck, wie eine zuſammenpreſſende Maſchine, ſiegreich vorrücken, wiewohl ihre Organe im Sieg auch ſich ſelbſt Leiden bereiten. Es iſt alſo eine ironiſche Doppelbewegung. Im Hamlet hat es der Dichter gewagt, den Helden ſelbſt als fortwährend retardirenden, unter den furchtbarſten Vorwürfen gegen ſich ſelbſt zaudernden Charakter zu halten, und die ſchwere Aufgabe bewundernswerth ſo gelöst, daß der anwachſende, durch ſeine Halbmittel genährte Schub der feindlichen Welt ihn in dem Augenblicke zum ganzen Handeln bringt, wo er ſchon verloren iſt. Eine ſo unerbittlich fortſchreitende Bewegung fordert ihre Ruhepuncte, nur folgt von ſelbſt, daß dieſe nach der andern Seite die Wirkung derſelben erhöhen; es verhält ſich genau wie mit den Pauſen im Erhabenen der Kraft (vergl. §. 99): die vorhergegangenen Stöße zittern in ihnen nach und geſpannte Erwartung ſieht vorwärts auf das, was ſie vorbereiten; ihre Ruhe verſtärkt den Eindruck der vorhergehenden und folgenden Unruhe, ſie gehören alſo ebenſoſehr zu den Contraſten. Ein ſolcher Ruhepunct iſt im Makbeth die in anderem Zuſammenhang ſchon erwähnte Scene, da Duncan in das Schloß ſeines

Mörders eintritt, dann die Pförtnerſcene nach der Vollziehung und vor der Entdeckung des Mords (wobei wir von der Frage abſehen, ob es paſſend ſei, daß ſie komiſch behandelt iſt); Lear's Schlaf iſt ein rührendes Ausruhen von den vorhergegangenen Stürmen auch für den Zuſchauer, aber ebenſo-ſehr ein Moment, wo wir uns für das Letzte, Traurigſte vorbereiten müſſen. Im Wallenſtein iſt das Liebes-Verhältniß zwiſchen Max und Thekla, auch das Aſtrologiſche ein wiederkehrender, zu ſehr ausgedehnter Ruhepunct, ein äußerſt wohlerfundener und ſchön ausgeführter die Scene, wo Wallenſtein zum letzten Mal, in der Stimmung milder Wehmuth, auftritt. Daß die Monologe im Allgemeinen ebenfalls unter dieſen Standpunct fallen, iſt ſchon zu §. 901, 2. berührt; ſie beruhigen durch die Einkehr in ſich, es erſtreckt ſich aber die vorhergehende Wirkung in ſie herein und die kommende erzeugt ſich in ihnen.

Was nun den Rhythmus dieſer ganzen Bewegung und ſeine Tempi betrifft, ſo findet hier die deutlichſte und vollſte Anwendung, was §. 500, 1. aufgeſtellt und erläutert iſt. Dort haben wir bereits einen Blick auf das Drama geworfen und gezeigt, wie ſich die Dreiheit der Hauptmomente, welche Ariſtoteles unterſcheidet, Anfang, Mitte und Ende, zu der Zweiheit der Schürzung und Löſung verhält, in welche er das Ganze der Tragödie ſetzt: die Schürzung zerfällt in Vorbereitung und ſteigende, ihren Gipfel erreichende Verwicklung, alſo in zwei Momente, und dann folgt als drittes die Löſung, die Abwicklung, in ihrer entſcheidenden Kriſis Kataſtrophe, als Bild des Schickſal-Umſchlags von Glück in Unglück die Peripetie genannt. Der Anfang oder die Vorbereitung heißt Expoſition, im Unterſchiede von der engeren Bedeutung des Wortes, welche ſich auf eine Erzählung beſchränkt, die zum Eingang von der Lage der Dinge Bericht erſtattet: die Expoſition (der Prologos in der Eintheilung der Griechen) im weiteren Sinne gibt das, woraus die Handlung als ihrem Keime ſich entwickelt, die Situation. Die Diagnoſe der ächt dramatiſchen Situation iſt weſentliche Eigenſchaft des ächten dramatiſchen Dichters und ſein beſter Glücksſtern, wenn er Stoffe findet, die ſie ihm darbieten. Die Lage eines Oedipus, einer Antigone, eines Oreſtes, Hamlet, das ſind dramatiſche Situationen. Natürlich iſt aber die Expoſition nicht ruhiges Bild, ſondern es geſchieht ſchon weſentlich etwas, wodurch die Handlung in Gang kommt, die Dinge ſich verwickeln müſſen, wie z. B. im Tell der Zuſtand des ſchönen Hirtenlandes unter dem Drucke der Vögte nicht etwa blos durch Schilderung und Gefühl ſich darſtellt, ſondern ſogleich neue Gewaltthaten der Tyrannei, Acte der Selbſthülfe, Entſchlüſſe zu Thaten auf der Seite der Schweizer erfolgen. Der mittlere Theil, die Verwicklung oder Schürzung, iſt die Strecke, worin recht die dramatiſche Spannung ihren Sitz hat, naturgemäß der ausgedehnteſte, der in die reichſte Reihe von Momenten ſich zerlegt.

So geht im Makbeth die Stufenfolge vom erſten Morde zum zweiten, dann zu der Hexenſcene, welche den Helden durch den innern Widerſpruch der Prophezeihungen in fieberhafte Wuth ſtürzt, dann zu der Ermordung der Familie Makduff's weiter, und in gleichem Schritte mit dieſer Reihe von Thaten läuft das Wachsthum der innern Zerſtörung und der Macht, welche die äußere Zerſtörung bereitet; mit der letzten Stufe, der That der wilden Grauſamkeit gegen Makduff's Familie, iſt der Held auf dem Gipfel angekommen, ja er hat den Fuß ſchon darüber hinausgeſetzt, das Aufſteigen iſt bereits entſchieden ein Herabſteigen. Ueberhaupt wird ſich der Moment des beginnenden Falles, die Vorbereitung der Peripetie, vermöge des innern, ironiſchen Widerſpruchs der Bewegung immer ſchon auf dieſer Strecke der Verwicklung einſtellen und ein Punct, wo er eintritt, eigentlich nicht nachweiſen laſſen, wohl aber wird ſich ein ſichtbarer Gipfel des Glücks aufzeigen laſſen, wo der Held, der die Vorboten ſeines Falls nicht ſieht oder ſich darüber wegſetzt, ſeinen Zweck erreicht zu haben glaubt, und von dieſem Höhepunct an geht es dann augenſcheinlich bergab. Die Kataſtrophe ſelbſt verläuft natürlich auch wieder in einer Gruppe von Momenten, zumal da es ſich nicht blos um das Schickſal der Hauptperſon, ſondern auch der Nebenperſonen und die Folgen handelt, die in die Weite, in den Hintergrund ſich erſtrecken. Ueberſieht man dieſe Theile, ſo ergibt ſich wie von ſelbſt die Erweiterung der drei Hauptmomente in fünf, die ſich mit Rückſicht auf die Bühne, das Fallen des Vorhangs und die Pauſen als Acte darſtellen: Einſchnitte, die bei den Alten bekanntlich durch die Chorgeſänge gebildet wurden und erſt, als mit der neueren Komödie der Chor wegfiel, eigentlichen Stillſtänden der Handlung Platz machten. Die Verwicklung, die Mitte, wird nämlich mehr Ausdehnung in Anſpruch nehmen, als Anfang und Ende, und mit ihren verſchiedenen Stufen drei Acte fordern. Doch können auch Fälle vorkommen, wo die Kataſtrophe zwei Acte verlangt, indem die Nachwirkungen der eigentlichen Entſcheidung, z. B. für eine ganze Nation wie im Wilh. Tell, noch ausdrücklich entwickelt ſein wollen. Die Alten hatten drei Hauptabſchnitte; Prolog: der Theil, der die Expoſition enthielt und vor den Eintritt des Chors fiel; Epeiſodion: die Scene zwiſchen dem Einzuge des Chors und den Standliedern deſſelben; Exodos: nach dem letzten Standliede. Der mittlere dieſer Theile, die Verwicklung enthaltend, zerfiel nach der Natur des Stücks in mehr oder weniger von Standliedern getheilte Momente. Die Fixirung des Ganzen auf eine beſtimmte Zahl von Acten, wie ſie zuerſt Horaz aufſtellt, kann zwar keine bindende Regel ſein, aber es iſt gut und recht, daß ſich ein Brauch feſtgeſetzt hat. Die Acte theilen ſich wieder in Scenen, dieſe in ihre einzelnen Gruppen und Situationen und das Drama erſcheint ſo gegenüber dem ſtetigen Fluſſe des Epos, der mit geringerem Grad innerer Nothwendigkeit in Geſänge zerfällt, als

Digitized by Google

ein durch und durch gegliederter Körper. Wichtig iſt die Frage über die letzten Scenen, ſofern dabei das Compoſitionsgeſetz der ſchließlichen feſten Begrenzung (vergl. §. 501) im tiefſten Zuſammenhang mit dem Inhalte zur Anwendung kommt. Es handelt ſich im Tragiſchen darum, wie weit der Dichter uns eine Ausſicht eröffnen will, die uns mit der Härte des Schickſals verſöhnt. Dieſe Ausſicht darf nicht zu entwickelt ſein, wenn ſie nicht zu einem gemeinen und trivialen Begriffe von Gerechtigkeit führen und überdieß in die Breite des Empiriſchen, das neben dem idealen Ausſchnitte des Drama's eigentlich nicht exiſtirt, ablenken ſoll; ſie darf nicht fehlen, wie am Schluſſe vom Don Carlos und in großen Schickſals- und Effect-Stücken, die mit einem reinen Mißklang endigen. Shakespeare hat das Maaß am richtigſten getroffen. Erörterungen wie die, ob man gut thue, den letzten Auftritt der Maria Stuart bei der Aufführung gewöhnlich wegzulaſſen, ſind für dieſes Moment der Compoſition ſehr belehrend. Unterlaſſung oder zu lange Fortführung eines letzten Strichs kann in einem ſo höchſt conciſen Kunſtwerke wie das Drama viel verderben.

Der §. enthält nichts von cycliſchen Compoſitionen, weil über eine zweifelhafte und wirklich unweſentliche Seite in Kürze nichts Poſitives aufzuſtellen iſt. Die Trilogieen der Alten konnten bei der Kürze ihrer Stücke an Einem Abend miteinander aufgeführt werden; dennoch ſind die Glieder derſelben, die ſich wie Expoſition, Verwicklung, Kataſtrophe im einzelnen Drama verhalten, ebenſoſehr ſelbſtändige, in ſich abgeſchloſſene Dramen. Den innern Zuſammenhang hielt auch die Jedem geläufige Sage dem Bewußtſein gegenwärtig. Die neuere Dichtung iſt ſchon durch die, auf anderweitigen Gründen beruhende, Länge der Stücke gewieſen, Trilogieen zu vermeiden; denn die Aufführung müſſen wir, obwohl wir ſie jetzt noch nicht ausdrücklich hinzunehmen, doch immer im Auge behalten und bedenken, daß die Zerfällung in mehrere Theater-Abende den Zuſammenhang im Bewußtſein der Zuſchauer zerſchneidet. Das einzelne Stück müßte um ſo ſelbſtändiger abgeſchloſſen ſein, in demſelben Grade lockert ſich aber der organiſche Zuſammenhang mit den andern. In Schiller's, — wenn man ſie ſo nennen kann, — Trilogie des Wallenſtein iſt das Lager ein genreartiges Vorſpiel, die beiden Piccolomini haben viel zu wenig Abſchluß. — Ein großartiges Beiſpiel eines umfaſſenderen, auf gewichtigen hiſtoriſchen Stoff und tiefen Schickſals-Zuſammenhang gegründeten Cyclus geben Shakespeare's engliſche Dramen. Dieſes Jugendwerk Shakespeare's (das z. Th. aus bloßer Ueberarbeitung fremder Stücke beſteht) leidet unläugbar an chronikaliſch-epiſcher Behandlung, man wird aber darum noch nicht behaupten können, es wäre dem reifen Shakespeare unmöglich geweſen, mit ſtrengerer Ausſcheidung des Stoffartigen eine Reihe cycliſcher Dramen aus dieſer Epoche der engliſchen Geſchichte zu bilden. In der That kann es

Digitized by Google

Stadien der Geſchichte geben, die dem Blick eine große Bahn eröffnen, auf welcher eine Reihe von Stoffen zu Dramen liegt, die ſich wie Ausſaat und Aerndte zu einander verhalten, und der Auflöſungsgang des engliſchen Feudalſtaats iſt offenbar ein ſolches Stadium. Aber es gehört große Kunſt dazu, eine ſolche Bahn zu durchmeſſen, ohne in das Maſſenhafte, Epiſche zu verfallen. Es war nicht unmöglich, Heinrich IV und V in Ein ſelbſtändiges Schauſpiel zuſammenzudrängen und die Abtheilungen Heinrich's VI in Eine Tragödie. Dieſe Mitte blieb allerdings auch bei der kunſtvollſten Behandlung dramatiſch loſer, als die feſten Anfangs- und Schluß-Puncte Richard II und Richard III. — Das aber verſteht ſich, daß es verkehrt iſt, von der Anſicht ausgehend, ein Cyclus ſei eine höhere Compoſition, nach der man ſtreben müſſe, nach Stoffen dafür umherzuſuchen und die Geſchichte abzwingen zu wollen. Bietet ſich ein Stadium zu ſolcher Behandlung dar, — wie dieß in der Hohenſtaufengeſchichte offenbar nicht der Fall iſt, — ſo mag es der Dichter verſuchen, ob er einen Cyclus ohne Schaden der Geſchloſſenheit des einzelnen Dramas, deſſen feſte Compoſition immer das Höhere bleibt, durchzuführen vermag. Wir möchten nur die Möglichkeit nicht läugnen.

§. 903.

Vergleicht man nach dieſen Grundzügen das Drama mit dem Epos, ſo erhellt, daß es an Intenſität und Einheit gewinnt, was es in Vergleichung mit dieſem an Breite und Fülle verliert. Die milde Gemüthsfreiheit (vergl. §. 869) iſt, gegen die leicht zu pathologiſcher Wirkung verleitende Unruhe der Spannung und des ſtoßweiſen, aber geraden Ganges zum dramatiſchen Ziele gehalten, zunächſt ein unbedingter Vorzug des epiſchen Dichters. Aber der dichteriſche Geiſt bewährt eine um ſo höhere Macht, wenn er trotz und in der Aufregung ſeine Freiheit behauptet und das Bild des Kampfes zum harmoniſchen Schluſſe führt. Die reine Einheit des Subjectiven und Objectiven in dem Acte der dramatiſchen Phantaſie iſt unzweifelhaſt höher, als die naive Syntheſe in der epiſchen Dichtung.

Es iſt längſt (vergl. §. 533, ₂.) vorgeſorgt, daß wir nicht in falſche Werthvergleichungen gerathen. Es beſteht ein Stufen-Unterſchied, aber jeder Gewinn iſt auch Verluſt. Das Intereſſe, welches die Frage über das Werthverhältniß zwiſchen Epos und Drama ſeit der Debatte über Göthe und Schiller und der intereſſanten Erörterung zwiſchen den beiden großen Dichtern ſelbſt (im Briefwechſel Th. 3) gewonnen hat, beſtimmt uns, ein ausdrückliches Wort hierüber, wie am Schluſſe der allgemeinen Betrachtung der epiſchen Poeſie (§. 871), folgen zu laſſen. Vom Drama ſagt Schiller (a. a. O. S. 387): „die Handlung bewegt ſich vor mir, während ich mich um die epiſche ſelbſt bewege und ſie gleichſam ſtille zu ſtehen ſcheint; da-

Digitized by Google

durch bin ich ſtreng an die Gegenwart gefeſſelt, meine Phantaſie verliert alle Freiheit, es entſteht und erhält ſich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer bei'm Objecte bleiben, alles Nachdenken iſt mir verſagt, weil ich einer fremden Gewalt folge", und (S. 72): „der tragiſche Dichter raubt uns unſere Gemüthsfreiheit, und indem er unſere Thätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und concentrirt, ſo vereinfacht er ſich ſein Geſchäft um Vieles und ſetzt ſich in Vortheil, indem er uns in Nachtheil ſetzt". Er nennt (S. 361) den dramatiſchen Weg den der ſtrengen geraden Linie, er ſagt, Göthe werde genirt durch den Hinblick auf den Zweck des äußern Eindrucks, der bei dieſer Dichtungsart nicht ganz verlaſſen werde. Entgegengeſetzt urtheilt Ariſtoteles; er geht in ſeiner Werthvergleichung (Poet. C. 27) ebenfalls vom Zugeſtändniß einer ſtoffartigen Wirkung des Drama aus, ſchreibt jedoch dieſe nur der Leidenſchaftlichkeit einer übertriebenen Mimik zu und zieht dann das Drama vor, weil es Alles habe, was das Epos, und in Muſik und Scenerie noch mehr, ſodann, weil es durch Erkennungen und Handlungen lebendiger, ferner weil es kürzer, gedrängter ſei „mit weniger Zeit gemiſcht" (wobei das Bild gewäſſerten Weins zu Grunde liegt), und endlich weil es mehr Einheit habe. In dieſen treffenden Sätzen iſt nur unrichtig, daß die pathologiſche Wirkung blos auf Schuld der Schauſpieler geſchrieben, nicht als eine dem Dichter ſelbſt nahe liegende Gefahr eingeräumt, und daß behauptet iſt, das Drama habe ja noch mehr, als was das Epos hat, ſeine Kürze und Gedrängtheit ſei ein Gewinn ohne Einbuße. Die pathologiſche Aufregung iſt eine Klippe, die dem Drama vermöge ſeines inneren Weſens nahe liegt, Muſik und Scenerie erſetzt nicht, was das Epos an klarer, entwickelter Zeichnung voraus hat, und das breitere, ausführlichere Weltbild iſt gegen das gedrängtere nicht ohne Weiteres zurückzuſetzen, ſondern behält ſeinen Werth; Schiller hätte die letztere Seite ausdrücklich hervorheben dürfen. Dennoch, wenn wir die Sache im Mittelpuncte faſſen, kann kein Zweifel ſein, daß das gedrängtere, zu ſtraffer Einheit angezogene Weltbild trotz dem Verluſt an anderer Schönheit höher iſt, als das gedehnte und entwickelte ohne energiſch durchgreifende Einheit. Das Epos läßt unentſchieden, was ſchließlich die Welt beſtimme, das Drama entſcheidet: es iſt der active und weſentlich imputable Geiſt. Wir haben von der Poeſie (§. 837, Anm.) geſagt, ſie ſei der gefrorne Wein des Lebens, das Bild gilt im engſten Sinne vom Drama. Was nun das Pathologiſche der Wirkung betrifft, ſo führt es auf den Dichter ſelbſt und auf den Punct der Gemüthsfreiheit, von welchem Schiller ausgeht. Der Dichter bewahrt ſie im Epos wie der Hörer oder Leſer; im Drama ſcheint ſie durch die Unmittelbarkeit der gegenwärtigen Wirkung und des Drängens nach dem Ziele verloren zu gehen, ja in gewiſſem Sinne geht ſie wirklich verloren, weicht der Unruhe und Haſt. Allein es gibt eine Ruhe in der Unruhe und der

Digitized by Google

wahre Dichter beſitzt ſie. Es iſt ſchwerer, im Sturme frei, feſt und klar zu bleiben, als auf der ruhigen See, aber es iſt auch eine höhere Bewährung der Energie des Geiſtes. Göthe war ſehr geneigt, in der Geſchichte nur Willkür zu ſehen, und vermochte die Idee der Naturnothwendigkeit nicht dahin umzubilden, daß ſie ſich ihm zu einem Begriffe ſteigerte, der auch die geſchichtlichen Kämpfe des Menſchen und jene Acte der Freiheit, die ein Gegebenes revolutionär durchbrechen, unter ſich befaßte; es war ein Mangel ſeines Dichtergeiſtes, daß er die epiſche Ruhe wohl hatte, aber nicht die dramatiſche Ruhe in der Unruhe. Wie auf der Seite des Dichters, ſo verhält es ſich auf der Seite des Zuſchauers. Das Drama wühlt die ganze Seele gründlicher auf, als das Epos, es iſt um ſo ſchwerer, nicht pathologiſch fortgeriſſen zu werden, wer aber den Geiſt frei behält, ſchaut auch um ſo tiefer in den Grund des Lebens. Jede Kunſtform hat ihre ſpezifiſchen Verirrungen, ihre eigenthümliche Maſſe des Schlechten und Mittelmäßigen. Es fehlt nicht an Effect- und Rührſtücken ohne Kern, ohne Erhebung zur Ruhe des Geſetzes. Es gibt Talente, die ſehr leicht erfinden, eine Fabel wirkſam durchführen und doch aller Tiefe ermangeln; die dramatiſche Compoſition ſcheint leichter, als die epiſche. Sie iſt es auch für den, der auf dem geraden Wege zum Ziele wenig zu tragen hat, aber der ächte Dichter trägt ein ganzes Bild der Welt, iſt ſich bewußt, eine concrete Anſchauung erzeugen zu müſſen ohne die Mittel der epiſchen Poeſie; was ſo leicht und kurz ſcheint, iſt geſättigt von Bildungskraft und die Anordnung des gedrängten Ganzen fordert tiefere Weisheit, als die des breiten Epos, dem ein holdes Irren geſtattet iſt. Schiller iſt nicht deßwegen weniger voller, ſpezifiſcher Dichter, als Göthe, weil er zum Drama berufen iſt, ſondern weil er nicht gleichmäßig und ſtetig ſeine Subjectivität in der Handlung zu objectiviren vermag. Shakeſpeare iſt ganz dramatiſcher Dichter und größer, als beide. Wir brauchen hier nicht weiter zu gehen, ſondern nur auf das Weſen des poetiſchen Prozeſſes im dramatiſchen Verfahren (§. 896) zurückzuweiſen. Jene Verwandlung des Dichterſubjects in das Object bis zur völligen activen Gegenwart iſt der größte Act, den der Geiſt der Kunſt vollziehen kann. Das freie Schweben des epiſchen Dichters über dem Stoffe iſt ſchön und behält neben dem dramatiſchen Verhalten ſeinen eigenen Werth, aber es iſt erkauft um den Preis der noch nicht vollzogenen reinen Wechſeldurchdringung, deren Erſchütterungen Göthe nicht aushielt. Es iſt natürlich, Epos und Drama als die zwei Formen zu vergleichen, die das größere, objective Weltbild geben, aber man darf nicht vergeſſen, daß in der Mitte zwiſchen beiden die lyriſche Dichtung liegt, die den dramatiſchen Geiſtesprozeß vorbereitet, indem ſie das freie Nebeneinander des epiſchen Subjects und Objects in ſubjective Einheit aufhebt, die Welt der Gegenſtände mit geiſtigem Feuer durchglüht und ſchmelzt, um ſie neugeboren und geiſtig ganz durcharbeitet im Drama wieder an das Tageslicht zu bringen.

Digitized by Google

2. Die Arten der dramatiſchen Poeſie.

§. 904.

Der Stylgegenſatz, der alles Kunſtleben beherrſcht, tritt nirgends ſo durchgreifend zu Tage, als in der dramatiſchen Poeſie. Er theilt dieſelbe zunächſt geſchichtlich in zwei große Welten, deren Werthverhältniß jedoch ein anderes iſt, als in der epiſchen Dichtung, indem das Drama des modernen, charakteriſtiſchen Styls dem Weſen der Dichtungsart vollkommener entſpricht, als das Drama des antiken, idealen Styls. Doch behält dieſes für alle Zeit ſeinen regulativen Werth.

Der erſte Satz bedarf kaum eines Beweiſes, denn nur bei oberflächlicher Betrachtung könnte es ſcheinen, daß in einer Kunſtform, welche das Aeußere auf den ſchmalſten Punct zuſammendrängt, kein tiefer Unterſchied eintreten könne in der Behandlung der Züge, die der Pflug des Lebens den Erſcheinungen eingräbt und durch die ſich Individuum von Individuum unterſcheidet. Alles Aeußere gewinnt ſeine wahre Bedeutung erſt auf dem Puncte, wo es vom Charakter verarbeitet wird und zugleich ihm ſeine ſpezifiſche Farbe verleiht; die unendliche Eigenheit des Individuums hat ihren letzten Grund im Innern, wo geheimnißvoll die reine geiſtige Kraft des Willens ſich mit dem Angeborenen, mit der ganzen Naturbeſtimmtheit zur Einheit bindet. Im Kampfe des Lebens wird dieſer Einheitspunct thätige Kraft, nun kommt es auf uns an, welche beſtimmtere, markirende Züge ſich dem Bild unſerer Erſcheinung aufprägen; der Charakter iſt ſelbſt der Zeichner ſeiner Geſtalt. Eben aus dieſer Wahrheit macht das Drama Ernſt, indem es nicht, wie das Epos, der Phantaſie die Erſcheinungen vorzeichnet, ſondern den Charakter vor uns ſo handeln und leiden läßt, daß wir, noch ohne Hülfe der Schauſpielkunſt, uns ſein äußeres Bild von innen heraus, aus ſeinen Willensbewegungen aufbauen. Diejenige Kunſtform, die aus dem Charakter das Schickſal entwickelt, führt alſo gerade recht an die Quelle, in den Mittelpunct, wo das individuelle Gepräge der Lebenszüge ſeinen Sitz und Ausgang hat, in deſſen verſchiedener Behandlung der große Stylgegenſatz beruht. Stellt man Sophokles und Shakespeare oder Göthe und Shakespeare nebeneinander, ſo zeigt man klarer, was unter dieſem Gegenſatze verſtanden ſei, als wenn man Homer mit einem epiſchen Dichter der romantiſchen Zeit oder einem modernen Romandichter zuſammenſtellt, ja klarer ſelbſt, als wenn man Raphael und Rembrandt nebeneinander hält.

Da wir die Geſchichte der Poeſie nicht getrennt behandeln, ſondern in die Lehre von den Zweigen verarbeiten, ſo iſt der Stylgegenſatz, wie er

Digitized by Google

ſich hiſtoriſch im Großen ausſpricht, an den Anfang der hier aufzuführenden Unterſcheidungen zu ſtellen. Es liegt aber darin keine logiſche Störung, weil das Geſchichtliche alsbald die Bedeutung gewinnt, in den Charakter der Dichtungsart, wie er an ſich und abgeſehen von der zeitlichen Entwicklung beſteht, ſo einzugreifen, daß bleibende Gegenſätze ſich bilden. — Dem Orientaliſchen können wir dießmal nur noch die kurze Bemerkung widmen, daß die einzige dramatiſche Erſcheinung in einer begreiflichermaßen undramatiſchen Form des Phantaſielebens, das indiſche Drama, ſeinen höchſten Werth in dem hat, was eigentlich lyriſcher Natur iſt, in der Schönheit und Anmuth der Liebe, und daß es an dramatiſch wirkſamen Momenten in der Handlung zwar nicht fehlt, daß aber das Spezifiſche der Kunſtgattung durch die immer wieder einbrechenden phantaſtiſchen, allgemein menſchlicher Wahrheit entbehrenden Motive und Entrückungen auf tranſcendenten Boden durchbrochen wird. — Behalten wir nun das Griechiſche und ihm gegenüber das Moderne im Auge, ſo ſehen wir ſogleich ein ganz anderes Verhältniß, als im epiſchen Gebiete. Dort hatte alles Nach-Homeriſche einen zweifelhaften Charakter; einen reinen Gegenſatz gegen das ächte Epos bildete nur der Roman und es wurde doch von ihm behauptet, er ſei das Werk eines berechtigten, entgegengeſetzten Styls, der aber ſeine wahre Beſtimmung in einem andern Gebiet haben müſſe. Dieß Gebiet iſt eben das dramatiſche. Hier iſt ſo entſchieden der wahre Boden des modernen, charakteriſtiſchen, als im Epos der des direct idealen Styls, und es iſt Zeit, daß man ſich die großen, tiefen Mängel geſtehe, an denen das griechiſche Drama leidet, wenn es ſtreng an den Maaßſtab des Spezifiſchen der Dichtungsart gehalten wird. Keineswegs aber dreht ſich nun das Verhältniß ſo um, daß von dem griechiſchen Drama ebenſo beſtimmte Zweifelhaftigkeit des Werthes ausgeſagt werden müßte, als von den epiſchen Erſcheinungen nach Homer. Die Griechen haben die große Genialität gehabt, im tiefen Widerſpruch mit den Grundlagen ihrer Weltanſchauung, die weſentlich epiſch waren, doch das Drama in der Poeſie zu ſchaffen, wie ſie im Staatsleben zur Freiheit fortſchritten. Umringt und gebunden von einer Götterwelt, die bei den Völkern des Orients, woher ſie gewandert, Ausdruck und Ausfluß eines verhüllten und willenloſen Lebens war, erwachten ſie doch zum Bewußtſein, zu der That, zu der Entſcheidung, liehen ihren Göttern die erwachte Seele, machten ſie zu Vertretern des freien Menſchen und konnten ſo mit und unter ihnen frei ſein. Ein Volk von Bildhauern, belebten ſie doch die ſtille Statue, warfen die Trennung in die ſtille Harmonie des Geiſtes und der Sinne, den Blitz des wollenden Blickes in ihr lichtloſes Auge und verſetzten ſie wandelnd, handelnd auf die Bühne. Der homeriſche Held entwuchs dem Gängelbande der Gottheit, des Inſtinctes, des Affectes, der wahllos über ihn kam, und lernte eine ſtraffe Entſcheidung aus ſich ſelbſt

Digitized by Google

nehmen. Mitten im zerreißenden Conflicte bewahrten dieſe Geſtalten dennoch den griechiſchen Geiſt der maaßvoll ſchönen Naturkraft; aber wie viel davon ſie bewahrten, ebenſo viel ungelösten Dunkels und undramatiſcher Einfachheit bleibt in dem Bilde ſtehen. Nicht ſo viel, um ihm die Bedeutung eines Vorbilds zu nehmen, an dem für alle Zeiten das rohere, wildere Gefühl der neueren Völker ſich zu läutern hat, nur ſo viel, um ſtreng zu verbieten, daß ſie ſich je in der ganzen Auffaſſung unfrei daran binden. Das claſſiſche Drama iſt ſo eine große und herrliche Vorlage, die als höchſte Ausbildung des direct idealen Styls auf einem Boden, wo er kein volles Recht hat, allem Modernen vor- und gegenüberliegt, ähnlich wie die claſſiſche Malerei (vergl. §. 717), doch ungleich höher, denn es hat zwar keineswegs alles Spezifiſche, doch ungleich mehr des Spezifiſchen der beſtimmten Kunſtform ausgebildet, als jene.

§. 905.

Die claſſiſche Tragödie ſpielt auf mythiſch-heroiſchem Boden, die Fabel und die Motivirung iſt einfach, die Compoſition liebt es, die Handlung, wodurch die Kataſtrophe bedingt iſt, als geſchehen vorauszuſetzen, der Perſonen ſind wenige, die Charaktere mehr Typen, als Individuen, die Schickſals-Idee leidet an einem unverſöhnten Widerſpruche (vergl. §. 435. 440). Der Chor, der ſtehengebliebene Boden des religiöſen Urſprungs, iſt epiſch als Repräſentant des Volksganzen, lyriſch in der Form und in ſeiner Bedeutung als idealer Zuſchauer, der dem empiriſchen vorempfindet; er hält das Band der Poeſie mit der Muſik und Orcheſtik feſt.

Auf den ungemeinen Vortheil, der dem griechiſchen Tragiker aus jenen großen Stoffen der Heldenſage erwuchs, haben wir ſchon öfters hingezeigt; eine von der Volksphantaſie ſchon umgebildete Wirklichkeit kam ihm entgegen, das Bild einer Zeit, worin ungeheure Kräfte ungebunden von aller Mechaniſirung des Staatslebens ihren Schickſalsweg gehen, und er hatte nur „Poeſie auf Poeſie zu impfen" (W. Schlegel Vorleſ. über dram. Kunſt und Lit. Th. 1, S. 80); doch darf man nicht überſehen, daß das Verweilen auf dem mythiſch ſagenhaften Boden, der Ausſchluß des klaren Tages der Geſchichte (wo er betreten wird, geſchieht es nur in Anknüpfung an Mythiſches oder in der Weiſe mythiſcher Stellvertretung für das Hiſtoriſche) zugleich mit der Großheit auch die aus der Tranſcendenz des Standpunctes fließenden Mängel dieſer Tragödie bedingt. Die Großheit ruht vor Allem auf der Einfachheit einer Menſchenwelt von unentwickelter, aber auch ungebrochener, objectiv beſtimmter, monumentaler Subjectivität. Damit hängt ſogleich auch die Einfachheit der Fabel zuſammen, denn es iſt nicht das

Digitized by Google

Intereſſe ausgebildet, zu zeigen und zu ſehen, wie eine beſtimmte Erſchütterung des Lebens ſich in einer Gruppe einzelner Situationen und Handlungen, in welche die Haupthandlung ſich veräſtet, vielſeitig reflectirt, mannigfaltig färbt, in einem Reichthum von Folgen modificirt. Ebenſowenig iſt ein Intereſſe da, die Handlung auf einem längeren Wege des Wachſens und Anſchwellens im Zuſammenwirken mehrerer und aufeinanderfolgender Motive werden zu laſſen. Der objective Menſch zaudert im Conflict nicht lange, allgemeine Lebensmächte ſtreiten ſich um ſein Inneres, er entſcheidet im Namen der Einen ſiegreichen raſch wie mit Nothwendigkeit, das Gewicht der Behandlung kann noch nicht auf die Seelengeſchichte, den pſychologiſchen Prozeß fallen. Dieſer Prozeß bedingt mehrere kritiſche Momente, die ſelbſt ſchon relative Kataſtrophen ſind; ſo enthält Shakespeare's Makbeth eine Reihe von Kriſen, Stadien mit entſcheidenden Wendungen des Bewußtſeins und Thaten; die alte Tragödie hatte nur Eine Kriſe: raſche That und Kataſtrophe war ihr Looſungswort, ja ſie liebte eine Form, worin eigentlich Alles nur Kataſtrophe iſt; es iſt dieß jener Gang der Compoſition, den wir mit Immermann (Ueber d. raſenden Ajax des Sophokles S. 65) analytiſch nennen können, indem das entſcheidende Einzelne, die That, woraus die Kataſtrophe fließt, mit dem Anfang des Drama ſchon geſchehen iſt (Ajax und Oedipus), und in den Folgen, die ſich nun entwickeln, durch Induction zugleich den Weg, wie die That entſtand, und die Wolke des Schickſals erkannt wird, welche von Anfang an über dem Helden hing. Der uncolorirte Charakter dieſer Tragödie zeigt ſich nun vor Allem in den Charakteren. Wenn man eine Antigone, einen Oedipus aufmerkſam liest, ſo fühlt man einen ſchwachen Anſatz zu beſtimmterer Färbung, etwas von individueller Complexion, Temperament, ſpezielleren Zügen; es iſt höchſt intereſſant, ſich vorzuſtellen, was Shakespeare aus ſolchen Keimen gemacht, wie er ſie zum Bilde reicher, mit vielen Saiten beſetzter, vieltöniger und eigenartiger Charaktere entwickelt hätte; bei den Alten bleibt es ein Anflug, ein Farbenton, den die objective Beſtimmtheit der plaſtiſchen Umriſſe und das Monumentale der nur von den allgemeinen Mächten durchzogenen Seele nicht zur Entwicklung kommen läßt. Nennt man ſie mehr Typen, als Individuen, ſo iſt dieß näher dahin zu beſtimmen, daß im claſſiſchen Style des modernen Drama das, was wir Typen nennen können, die Charaktere, die mehr das Allgemeine eines Temperaments, eines Standes, einer ſittlichen Angewöhnung vertreten, als das unendlich Eigene von Individuen darſtellen, doch ſubjectiv ausgearbeiteter, naturaliſtiſcher gehalten iſt, als jene einfach großen Naturen. Und doch ſind jene nicht leblos, ja weit lebendiger, als die ſchematiſchen Charaktere des verwandten Styls der neueren Poeſie, denn ſie ſind Anſchauungen einer Zeit, eines Volkes, wo dieſe objective Einfachheit eine Wahrheit und das

Digitized by Google

Gepräge des weſentlichen, großen Pathos zugleich das der Lebenswärme war. Die geringe Anzahl der Perſonen folgt aus der Einfachheit der Handlung, findet aber ihre Ergänzung im Chore.

Der innerſte Mangel dieſes Drama liegt nun aber in dem antiken Schickſalsbegriffe. Was in den angeführten §§. über dieſen geſagt iſt, faſſen wir nur mit Wenigem noch einmal auf. Es unterſcheiden ſich leicht zwei Formen des tragiſchen Prozeſſes im griechiſchen Drama, in deren einer die Schuld klarer und beſtimmter iſt unbeſchadet des Zwielichtes, das ſie von der einen Seite mildert, indem man ſich den ganzen Heldencharakter und die ganze Situation anders denken müßte, wenn es ohne Schuld abgehen ſollte, während in der andern das Schickſal weit mehr noch die tückiſch auflauernde, neidiſche Macht des älteren Volksglaubens iſt, die den Helden gerade durch die Mittel, die er ergreift, ihm zu entgehen, in's Elend ſtürzt. Dieſe zweite Form tritt nirgends ſo beſtimmt auf, wie im Oedipus. Ganz ohne Schuld geht es allerdings auch in ihr nicht ab; im Oedipus ziehen wir aus dem herriſchen, jähzornigen Weſen des Helden einen dunkeln Schluß auf eine *ὕβρις*, welche nicht ganz ungerecht gedemüthigt wird. Allein in beiden Formen wird der Schuldbegriff getrübt und gekreuzt dadurch, daß das Schickſal durch Träume, Seher, Orakel prophezeit, alſo zum Voraus geſetzt iſt: Ausfluß eines finſtern Geiſtes der Nemeſis, der durch ganze Häuſer geht und das Verbrechen des Ahnherrn im Enkel ſtraft. Die Schuld des Enkels fällt nun in ſchwankender Verwirrung halb mit unter den Begriff der über das Geſchlecht verhängten Strafe. Wo das Schickſal vorherbeſtimmt iſt, kann es ſich nie und nimmer rein aus dem Gange der Handlung als Reſultat erzeugen. In richtiger Betrachtung iſt das, was als Reſultat hervorſpringt, freilich immer ſchon im Anfang der Handlung angelegt, aber nur implicite, nicht, wie bei den Griechen, explicite. Der Begriff der Vorherbeſtimmung iſt überhaupt ein falſcher, tödtet allen wahren Begriff von Schuld, Handlung, Menſchenleben. Die Allwiſſenheit hat nur Sinn, wenn man erſt die Kategorie des Vorher und Nachher in der Zeit aufgehoben hat. Die Griechen haben jene Antinomie von abſolutem Schickſal und Schuld ungelöst ſtehen laſſen und es wird dabei bleiben, daß dieß der kranke, immer beunruhigende Punct in ihrer Tragödie iſt.

Der Chor iſt bekanntlich die ſtehengebliebene Wurzel, woraus die Tragödie hervorgegangen iſt; er bewahrt den Urſprung aus den Geſängen des Dionyſiſchen Cultus als weſentlichen Theil und ſtehenden Zug ihres religiöſen Charakters. Epiſch iſt er ſeiner realen Bedeutung nach als Zuziehung des Volkes zu der Handlung, die auf den Höhen des Lebens, unter den Heroen vor ſich geht, als Ausdruck der Oeffentlichkeit, alſo des Maſſenhaften, Ausgedehnten. Das real Allgemeine, dieſer Grund und Boden, aus dem ſich die Helden erheben, wird aber im Inhalte der Chorgeſänge zum ideal

Digitized by Google

Allgemeinen der Betrachtung. Die betrachtende Haltung des Chors hat zunächſt den tieferen Sinn, den Hegel (Aeſth. Th. 3, S. 547 ff.) ausgeſprochen hat: er ſtellt die unentzweite Subſtanz des ſittlichen Bewußtſeins dar, die ſich gegenüber den tiefen individuellen Colliſionen, die aus ihr wie aus dem Schooße des Erdreichs hervorſchießen, in ihrer Allgemeinheit erhält. Dieſe Allgemeinheit ſpricht der Chor durch ſtetige Anknüpfung der angeſchauten Handlung an ewige Wahrheiten, an das Göttliche aus, gibt ſo dem religiöſen Urſprung des Drama's, der in ihm bewahrt iſt, ausdrückliche Form und erſcheint in ſeiner Spruchweisheit zugleich als gnomiſcher Beſtandtheil. Aber nicht, als ob das Erſchütternde der Handlung ihn nicht ſubjectiv bewegte, er iſt weſentlich fühlend, Empfindungs-Echo des tragiſchen Vorgangs. Das Allgemeine, was ſich in ihm darſtellt, gemahnt nach dieſer Seite unwillkürlich an die Landſchaft, an das allgemein Umgebende, Luft und Erde, was mitzutönen, verhallend weiter zu tragen ſcheint. Hiemit iſt denn auch die lyriſche Bedeutung des Chors ausgeſprochen. Er empfindet als Zuſchauer im Stück, als künſtleriſcher Auszug aus der empiriſchen Menge der Zuſchauer dieſen vor; die pathologiſche Gewalt, womit die letzteren ergriffen werden, iſt ſchon dadurch gebrochen, daß ihr Gefühl hier überhaupt geläuterten Kunſt-Ausdruck findet. Allein indem der Chor im Sturme des Gefühls jene Ruhe und Allgemeinheit der Betrachtung rettet, reinigt er auch poſitiv Furcht und Mitleiden, die er dem empiriſchen Zuſchauer vorempfindet. W. Schlegel's Wort, er ſei der idealiſirte Zuſchauer (a. a. O. Th. 1, S. 77), bleibt daher ebenſo treffend, als geiſtreich. Die griechiſche Poeſie entwickelt, um dieſer vielſeitigen und großartigen Bedeutung zu genügen, auf dieſem Puncte den höchſten Glanz der Lyrik. Das Band zwiſchen dem Drama und dieſer Form ſchlingt ſich aber auch in die Handlung ſelbſt hinüber, da die Perſonen derſelben von der Rede in Wechſelgeſang mit dem Chor übergehen; der Geſang wird von der Muſik begleitet und der Chor ſtellt ihre Rhythmen zugleich in orcheſtiſcher Bewegung räumlich dar. Wir ſehen alſo eine Verbindung der Zweige der Poeſie mit Muſik und Tanzkunſt, die ebenſo impoſant und lebensvoll, als unſerem auf Theilung der Gattungen gerichteten Sinne fremd iſt. Wir müſſen trotz aller Großartigkeit dieſer Lebensfülle eine ſolche Verwachſung für einen unreifen Zuſtand erklären; das Drama kann in dieſem Prachtgewande nicht zur klaren Ausbildung ſeiner tiefſten Bedingungen, eines hellen Bewußtſeins von Charakter, Motiv und Schickſal gelangen, während es in der neueren Zeit ſeine Reife freilich um den theuren Preis jener unmittelbaren Lebendigkeit der Verſchlingung mit andern Zweigen und Künſten erkauft. Es verhält ſich ähnlich wie mit der Polychromie in Architektur und Sculptur.

Digitized by Google

§. 906.

Streng geſchieden von der Tragödie bewegt ſich die claſſiſche Komödie zwar auf dem Boden der realen Gegenwart und ihr Humor ruht auf der Grundlage der politiſchen Satyre, ihrem Style nach aber iſt ſie mythiſch phantaſtiſch, das reine Gegenbild der erſteren. Dagegen tritt hier innerhalb des claſſiſchen Ideals ein Stylgegenſatz, der im tragiſchen Gebiete ſchwächer angedeutet iſt, mit relativer Entſchiedenheit in der neueren Komödie hervor.

Im ernſten Drama des claſſiſchen Ideals war durch den plaſtiſchen Geiſt und ſein Stylgeſetz des directen Idealiſmus, welches Schönheit der einzelnen Geſtalt forderte, durch die hierin begründete Einfachheit der Charaktere, durch die dunkle, drohende Wolke des Schickſals, die es nicht geſtattete, daß der Menſch ſich ſeiner unendlichen ſubjectiven Freiheit erinnerte, der Uebergang in das Komiſche ſtreng ausgeſchloſſen. Kaum ein ferner Ton iſt z. B. dem Wächter in der Antigone angehaucht und auch hier iſt die Vorſtellung anziehend, was wohl Shakespeare daraus entwickelt hätte. In der antiken Komödie nun, die wegen der Stylfrage hier einzuführen iſt, obwohl die betreffende ſtehende Eintheilung erſt nachher aufgeführt wird, herrſcht ebenſo unbedingt das Komiſche in der Handlung. In der Stimmung allerdings kann ihr ein ernſter Grundzug nicht abgehen, vielmehr iſt ihr Humor von den Klängen der erhabenſten Geſinnungen und Schmerzen durchzogen. Was Stoff und Inhalt betrifft, ſo bringt es das Weſen des Komiſchen ſelbſt mit ſich, daß im vollen Gegenſatze gegen die Tragödie hier die unmittelbare empiriſche Wirklichkeit ergriffen wurde; die ältere, Ariſtophaniſche Komödie hat das große Thema der Auflöſungszuſtände des griechiſchen Staats, ſie iſt in ihrer Grundlage politiſche Satyre. Die Großheit dieſes Stoffes gibt ihr den monumentalen Charakter und ſichert ſo zunächſt nach dieſer Seite im Realiſtiſchen den hohen Styl; allein dieſes Bild der Auflöſung der plaſtiſchen Schönheit des griechiſchen Lebens iſt noch in einem andern Sinne ſelbſt plaſtiſch: es objectivirt den Geiſt der Komik in einer Parodie der mythiſchen Welt, worauf die Tragödie ruht, nimmt ſo die Geſtalt des greiflich wunderbar Komiſchen, des Grotesken an, treibt zugleich die porträtirten Perſönlichkeiten zur phantaſtiſchen Caricatur und erhebt ſich von der Grundlage der Satyre in den ausgelaſſenſten Humor. Dagegen bildet nun die neuere Komödie der Griechen einen vollen Gegenſatz; der monumentale politiſche Boden und mit ihm das Reich der koloſſalen komiſchen Wunder wird verlaſſen, ſie ſteigt in das Privatleben herab, wird ſittenbildlich, naturaliſtiſch, es tritt in den claſſiſchen Styl der charakteriſtiſche ein. Vergleicht man ſie jedoch mit dem Ganzen des letzteren Styls in ſeiner wirklichen und vollſtändigen Ausbildung, ſo iſt der Gegenſatz gegen

Digitized by Google

die alte Komödie doch ein blos beziehungsweiſer: die neuere Komödie der Alten generaliſirt mehr, als ſie individualiſirt, ihre Sklaven, Schmarotzer, geprellten Väter, leichtſinnigen Söhne, Dirnen, ſoldatiſchen Aufſchneider, Trunkenbolde u. ſ. w. ſind mehr Masken, als wirkliche Einzelweſen, und es wird dieß folgenreich für den Uebertritt des claſſiſchen Styls in den weſentlich charakteriſtiſchen modernen durch den Einfluß des Abbilds der neueren Komödie der Griechen, der römiſchen, auf die romaniſche Literatur. Obwohl nach dieſer Seite nur ein relativer Gegenſatz, konnte eine ſolche Form doch im Alterthum nicht gleichzeitig mit der rein claſſiſchen auftreten, dort iſt der Unterſchied vielmehr ein ſucceſſiver und es verhält ſich damit wie mit dem Uebergange der antiken Plaſtik und Malerei in das Realiſtiſche, Sittenbildliche; die Erſcheinung iſt aber als geſchichtliches Vorbild eines bleibenden, der weitern, logiſchen Eintheilung angehörigen Gegenſatzes durchaus wichtig und weſentlich. Ein ähnlicher Gegenſatz tritt nun, ebenfalls geſchichtlich, auch in der antiken Tragödie ein, denn Euripides faßt die Menſchen ſchon empiriſch, ſubjectiv, pſychologiſch, vielſeitig, reicher colorirt, ſkeptiſch; aber dieſe Behandlung ſteht im Widerſpruche mit dem großen heroiſch mythiſchen Stoffe, der doch beibehalten iſt, und ſo gelangt auf dieſem Boden die Stylwendung nicht zu derſelben Beſtimmtheit, wie auf dem komiſchen. In ſchwacher Andeutung iſt allerdings ein Styl-Gegenſatz auch als ein gleichzeitiger wahrzunehmen, und zwar in der Eintheilung der Arten der Tragödie bei Ariſtoteles (Poetik C. 18.); denn die ethiſche Art, die er unter den andern aufzählt, iſt ſittenbildlich, charakteriſtiſch und der Peleus, den er neben den Phthiotiden als Beiſpiel anführt, war nicht nur von Euripides, ſondern auch von Sophokles behandelt. Allein dieſe Form war wenig ausgebildet und das pſychologiſche, rein menſchliche Gemälde, auf das ſie ſchließen läßt, konnte entfernt nicht bis zu einer Ausbildung des Charakteriſtiſchen gehen, die einen ſo entſchiedenen Gegenſatz der Stylrichtung innerhalb des Antiken darſtellte, wie die neuere Komödie.

§. 907.

Der charakteriſtiſche Styl des modernen Drama's ſtellt ſich, ohne auf die ſagenhaften Stoffe zu verzichten, auf den Boden der naturgemäßen Wirklichkeit des politiſchen, bürgerlichen, oder Privatlebens und entwickelt aus der tieferen, auf prinzipielle Umgeſtaltung des Beſtehenden ſchneidender gerichteten Subjectivität vielſeitiger, eine ſcheinbar widerſpruchsvolle Einheit darſtellender und in härtere Einzelzüge auslaufender Charaktere in organiſchem Anwachſen eine reichere, verzweigtere, größere Perſonenzahl fordernde Handlung. Das Schickſal ergibt ſich als immanentes Geſetz aus den Wirkungen und Gegenwirkungen der Freiheit. Der Chor, die Verbindung des Drama mit Lyrik,

Muſik und Tanz, fällt weg. Innigere Miſchung des Ernſten und Komiſchen, Eintritt des Letzteren in die Tragödie und ernſtes Intereſſe der Fabel in der Komödie folgt aus den innerſten Bedingungen dieſes Styls.

Die Grundzüge dieſes Unterſchieds ſind zum Theil ſchon in der Darſtellung des claſſiſch idealen Styls ausgeſprochen, da derſelbe nur an ſeinem Gegenſatze geſchildert werden konnte, zum Theil müſſen ſie noch bei der folgenden Ziehung der bleibenden Theilungslinien zur Sprache kommen. Wir heben daher hier nur Weniges über einzelne Puncte hervor. Auf die dunkeln, großen Stoffe aus vorgeſchichtlicher, ſagenhafter Zeit mit ihren mythiſchen Motiven kann auch das Drama des naturwahren Styls nicht verzichten: die bedeutendſten Tragödien des Vaters des modernen Drama's, Shakespeare's, ſpielen auf ſolchem Boden. Die Begründung des charakteriſtiſchen Styls iſt ſein Werk, er ſprang in voller Rüſtung, wie Minerva, aus ſeinem Haupte. Seine ſagenhaften Stoffe gehören der nordiſchen Welt; eignet ſich der charakteriſtiſche Styl in dem Sinne, welcher zur Sprache kommen wird, den claſſiſchen an, ſo iſt dadurch auch die Aufnahme antiker Sagenſtoffe gegeben. Nur wird der Unterſchied von den Alten nothwendig der ſein, daß alle übernatürlichen Motive, welche dieſe Stoffe mit ſich bringen, im Verlaufe der Handlung in's Innere verfolgt, zurückverlegt werden müſſen. Das Schwere iſt, dieß ſo zu behandeln, daß das Wunderbare zum Ausdruck einer inneren Wahrheit wird, ohne doch zur todten Allegorie ſich auszuhöhlen; Shakespeare iſt darin unübertroffen; er verbeſſert im Fortgang den mythiſchen Ausgang, ſeine Geiſter und Hexen werden zu Thatſachen des Bewußtſeins und bewahren doch die ganze Schauer-Atmoſphäre geglaubter Erſcheinungen aus einem Reiche des Uebernatürlichen. Aehnlich verhält es ſich mit den Furien in Göthe's Iphigenie; der Dichter verlegt ſie von Anfang an nur in das Innere des Oreſtes und ſie behalten doch die Lebens-Wahrheit uralter, geläufiger Tradition. Die wahre Heimath des modernen Drama iſt aber allerdings die wunderloſe Wirklichkeit der Geſchichte. Es tritt mitten in die Bedingungen der Realität bis hinein in die engere Sphäre des Privat- und Familienlebens, das erſt dem Ideale der neueren Welt ſeine Wärme und innere Lebendigkeit erſchloſſen hat. Wie der Roman, ſo muß nun das Drama die Stellen aufſuchen, wo die proſaiſch verſtandene oder wirklich proſaiſche Ordnung der Geſchichte durchbrochen wird, ſich lüftet und ein Bild freierer Bewegung darbietet. Wir werden bei dem Unterſchiede der Stoffe noch ein Wort über die Momente ſagen, die der dramatiſche Dichter aufzuſuchen hat; die Hinweiſung liegt aber ſchon in dem, was der §. über die Charakterbehandlung und den Schickſalsbegriff des naturaliſtiſchen und individualiſirenden Styls enthält. Die Transcendenz des Schickſals iſt überwunden, dieß ergibt ſich bereits aus der Forderung,

daß mythiſche Motive im Fortgange ſich in naturgemäße Wahrheit aufheben; der Menſch iſt alſo auf ſich, auf die eigenen Füße geſtellt, ſeine Looſe fallen in ſeinem eignen Innern, das Schickſal erzeugt ſich aus der Freiheit. „Das Schickſal oder, welches einerlei iſt, die entſchiedene Natur des Menſchen, die ihn blind da oder dorthin führt", ſagt Göthe (Briefw. mit Schiller Th. 3, S. 84). Es fehlt in dieſer Bezeichnung der immanenten modernen Schickſals-Idee eine Reihe vermittelnder Begriffe, die nach unſerer Lehre vom Tragiſchen keiner weiteren Auseinanderſetzung bedürfen, ſie iſt aber dennoch ſchlagend und treffend. Der Charakter nun erkauft ſich in dieſer Auffaſſung das Recht, mit dem weiteren Umfang ſeiner Eigenheiten und Härten, mit ſeiner unregelmäßigeren, zerfurchteren Geſtalt in die Poeſie einzutreten, durch das Uebergewicht des Ausdrucks, und dieſer Ausdruck iſt im Drama der Ausdruck der Freiheit, des entſcheidenden Wollens. Nun erſt legt ſich das ganze Gewicht ſo auf dieſen Punct, daß der Wille in jener Form der ſchärfſten Intenſität auftritt, die wir in §. 898 als die weſentlich dramatiſche aufgeſtellt haben: das moderne Drama fordert revolutionäre, im tiefſten Sinne des Worts radicale Charaktere. Mit der durchſchneidenden Entſchiedenheit entwickelt ſich jetzt auch die Fülle und Tiefe der inneren Welt, der charakteriſtiſche Styl iſt zugleich der ſubjective, pſychologiſche. Dieß hat aber ebenſo ganz objective Bedeutung: das Streben des Helden ſoll ja allgemein menſchlichen, ewig wahren Inhalt haben, ſoll Pathos im gewichtigen Sinne des Wortes ſein und gerade die objective Gewalt und Wahrheit des Pathos will der moderne Geiſt daran erkennen, daß es den Menſchen mit aller Vielſeitigkeit, Beſonderheit und Eigenheit ſeiner Kräfte in Beſitz nimmt. Der complicirtere, oder, wie man ſonſt ſagte, gemiſchtere Charakter iſt demnach objectiv wie ſubjectiv gefordert, ein Charakter, der ſich in gebrochener Linie, in ſcheinbaren Widerſprüchen bewegt. Dieß iſt zugleich der Grund der reicheren Fabel, der mannigfaltig ſich veräſtenden Handlung, der Polymythie im neueren Drama. Es verhält ſich wie mit der Ausbildung der Harmonie in der neueren Muſik: die größere Zahl der Perſonen entſpricht genau der reichen Inſtrumentirung des modernen Muſikwerks; wir wollen den einen Grundton in mannigfaltigerer Reſonanz vernehmen, dieſelbe Bewegung des Innern vielfacher gewendet, wie ſie ſich in verſchiedenen Gemüthern, Fällen, Folgen ſpiegelt, oder, um die Beziehung der Style zum Unterſchiede der Plaſtik und Malerei nicht zu vergeſſen, wir wollen den tieferen Hintergrund, die reichere Compoſition der letzteren ſtatt der unbenützten Fläche, welche die ſparſameren Gruppen des Relief umgibt. Iſt die Handlung mannigfaltiger, ſo iſt ſie nothwendig auch verwickelter und ihr verſchlungener Knoten entſpricht der verſchlungneren Form des Charakters. — Dieſe innern Bedingungen ſind denn auch der tiefere Grund der Entfernung des Chors. Eine Handlung, die vom Prinzip der Immanenz ſo ſtreng

zuſammengehalten iſt, kann nicht einen idealen Zuſchauer neben ſich haben: ſie nimmt ihn in ſich herein, hat ihr ſubjectives Echo in der Vielzahl der betheiligten Perſonen und ihres vertiefteren, vielſaitigeren Gemüthslebens, ſie ſelbſt empfinden dem empiriſchen Zuſchauer vor. Daß unſere Zuſtände nicht öffentlich ſind, daß das Wichtigſte in geſchloſſenen Räumen vor ſich geht, darin liegt der untergeordnete, reale Grund dieſer Weglaſſung. Hiezu kommt nun aber das moderne Prinzip der reinen Theilung und Auseinanderhaltung der Künſte und ihrer Zweige. Muſik und Tanz iſt an die Oper und das Ballet gefallen, wie die Plaſtik die Farbe ganz an die Malerei abgegeben hat.

Die Einflechtung des Komiſchen in das Tragiſche und die Erhebung des Ernſten zum leitenden Motive in der komiſchen Handlung iſt an mehreren Stellen ſchon ſo hinreichend beſprochen und begründet, daß wir das Wenige, was noch darüber zu ſagen iſt, der näheren Beleuchtung der Arten überlaſſen und hier nur noch darauf aufmerkſam machen, wie der Uebergang des Tragiſchen in's Komiſche ſchon durch die Behandlung des Charakters gegeben iſt: je complicirter derſelbe erſcheint, deſto weniger können Contraſte ausbleiben, die an's Komiſche ſtreifen oder beſtimmt in daſſelbe übergehen, und iſt hievon ſelbſt der erhabene Charakter nicht ausgenommen, ſo iſt ſchon dadurch gegeben, daß neben ihm auch wirklich und ganz komiſche Charaktere auftreten können. Die moderne, nordiſche Weltanſchauung hat die Kraft, dieſe Widerſprüche zu ertragen und zuſammenzuhalten, und wenn Göthe die Wärterinn und Mercutio in Romeo und Julie im Namen unſerer „folgerechten, Uebereinſtimmung liebenden Denkart“ als poſſenhafte Intermezziſten verwirft, ſo ſpricht er vom Standpuncte des claſſiſchen Styls, dem er ſich hierin bis zu einem Grad anſchließt, der zum Unrechte gegen diejenige Aufgabe der neueren Poeſie wird, von welcher ſofort die Rede ſein muß.

§. 908.

Ungleich weſentlicher, als die Anſätze des charakteriſtiſchen Styls im rein idealen des claſſiſchen Alterthums, iſt die Nachwirkung des letzteren auf jenen, woraus ein Gegenſatz und Kampf der Prinzipien erwachſen iſt, der auf keinem Boden ſo ſichtbar, bewußt und belebend auftritt, wie auf dem dramatiſchen. Derſelbe fällt theils mit dem Unterſchiede der romaniſchen und germaniſchen Nationalität zuſammen, theils wiederholt er ſich innerhalb der Poeſie jeder von beiden, doch ungleich kräftiger in der germaniſchen, welche wie keine andere berufen iſt, die Aufgabe der Verſöhnung beider Style mit Uebergewicht des charakteriſtiſchen zu löſen.

Digitized by Google

Die Erläuterung mag dießmal den Schluß des §. heraufnehmen und von da aus die vorangehenden Sätze in's Licht ſtellen. Unſere Aufgabe iſt, wenn nicht die ganze leitende Idee unſerer Lehre von dem Leben der Kunſt unrichtig ſein ſoll, offenbar in das Wort zu faſſen: Shakespeare's Styl, geläutert durch wahre, freie Aneignung des Antiken. Um dieſen Punct oſcillirt die neuere dramatiſche Poeſie der Deutſchen wie die neuere Malerei um eine höhere Vereinigung des deutſchen, niederländiſchen Styls mit dem Raphaeliſchen oder überhaupt italieniſchen. Göthe nimmt die Wendung zum claſſicirenden Styl in ſeinem Egmont; der naturaliſtiſche, charakteriſtiſche, in den ſeine Jugendpoeſie ſich geworfen, und der hohe, ideale ſind in dieſem Drama als zwei nicht wirklich verſchmolzene Elemente merklich zu unterſcheiden, wie oft eine Strecke weit die Waſſer zweier vereinigter Flüſſe. Von da an vertieſt Göthe ſeine antik gefühlten Geſtalten durch moderne Humanität und deutſches Herz, aber er ſetzt ſie nicht in die concrete Farbe der wirklichen Individualität und Naturwahrheit, ſchon darum nicht, weil es mehr Seelenbilder, als männliche Charaktergeſtalten ſind. Eine ähnliche Schwankung wie im Egmont iſt in Schiller's Wallenſtein; im Lager, in manchen Scenen und Zügen der beiden Piccolomini und des Schlußſtücks der Trilogie, die ſelbſt bis zum behaglichen Humor charakteriſtiſch ſind, in dem tiefen Gefühle, womit Phyſiognomie und Stimmung der Zeit erfaßt iſt, erkennt man Shakespeare's Geiſt, aber im Kothurn des rhetoriſchen Pathos, in der Idealität, die in Charakterzeichnung und einzelner Darſtellung doch wieder eine Welt von Zügen der ſtrengeren geſchichtlich naturwahren Haltung fern hält, vor Allem in der Schickſals-Idee tritt doch mit Uebergewicht die claſſiſche Styliſirung hervor. Von da an halten ſich Schiller's Charaktere „in einer Mitte zwiſchen der typiſchen Art der Alten und der individuellen des Shakespeare“, ſo ſagt Gervinus (Neuere Geſch. d. poet. Nationallit. d. Deutſch. Th. 2, S. 506 Ausg. 1842), geht aber offenbar zu weit; denn man wird dieß Wort, das eine ſo bedeutende Gedankenreihe eröffnet, nur auf einige derſelben, nicht auf alle anwenden dürfen. Die Schiller'ſche Charakterwelt iſt weit mehr antik ſententiös, rhetoriſch und hochpathetiſch, als Shakespeariſch naturwahr und in die Einzelzüge der Eigenheit hinausgeführt, es ſind weit mehr Typen, als Individuen, er generaliſirt weit mehr, als er detaillirt. Seine Schickſals-Idee behielt immer einen Reſt ungelöſter Härte, der an die neidiſche Macht des altgriechiſchen Fatums erinnert. In der Braut von Meſſina nahm er förmlich dieſen Begriff auf und gab dadurch den Anſtoß zu den ſog. Schickſalstragödien, in welchen das Fatum nicht nur in antiker Weiſe ein Vorausgeſetztes, ſondern in graſſer Trivialität ſogar an ein beſtimmtes Datum, an ein beſtimmtes ſinnlich Einzelnes geknüpft iſt. Von dieſer Caricatur fern wollte Schiller ihm ſeine finſtere Majeſtät

Digitized by Google

ſichern, jeden Schein abſchneiden, als gelte es im Tragiſchen blos der Erhabenheit des menſchlichen Subjects; er erkannte nicht, daß die abſolute Erhabenheit des Schickſals ſich nur vertieft, wenn es als immanentes Geſetz aus den Charakteren und der Handlung entwickelt wird, aber nach jener Seite iſt doch Wahrheit und wirkliche Größe in ſeiner Schickſals-Idee; bei einem Müllner und Grillparzer ſchlug dieſe in's Lächerliche um. — Wir erwarten noch den claſſiſch gereinigten deutſchen Shakespeare. Eine abſolute Vereinigung der Stylgegenſätze gibt es freilich nicht, ſoll es nicht geben, die Geſchichte der Kunſt iſt ja gerade die Geſchichte ihres Kampfes und wir haben hier ihre Beleuchtung vorangeſchickt, um darauf einen bleibenden Unterſchied zu gründen, der ſich durch die folgenden ſtehenden Eintheilungen hindurchzieht; aber ein relativ Höchſtes der Vereinigung mit reicher Umgebung von Modificationen und Miſchungsverhältniſſen muß der Begriff ſein, nach welchem wir ſteuern. Keiner Nationalität kann dieſe Aufgabe ſo geſetzt ſein, wie der germaniſchen; ihr angelſächſiſcher Stamm, in England mit dem feurigeren normanniſchen gemiſcht, hat das wunderbare, aber noch mit nordiſcher Formloſigkeit behaftete Muſter in Shakespeare dem deutſchen hingeſtellt, das er mit dem andern ewigen Muſter, dem claſſiſchen, zuſammenfaſſen ſoll. — Das Drama der romaniſchen Völker nun ſtellt ein überleitendes Band zwiſchen dem letzteren und der ganzen Aufgabe dar. Sie hängen durch Abſtammung und Cultur alle noch in der claſſiſchen Tradition, ſo verſchieden ſie dieſelbe durch ihre Beſonderheit und moderne Bildung auch gefärbt haben, und das entſcheidende Zeichen davon iſt, daß ſie Shakespeare mit ſeinen Contraſten im tief individuell geſättigten Style niemals ganz verſtanden haben, verſtehen können. Das ſpaniſche Drama ſtellt ſeine Menſchen, die durchaus mehr Stände, Temperamente, Leidenſchaften, als Individuen ſind, unter die Wunder eines Himmels, zu dem ſie ſich durch das Aufgeben deſſen, was eben den wirklichen Inhalt des Charakters und Drama's ausmacht, in myſtiſcher Auflöſung erheben ſollen, oder ſpannt ſie, in der weltlichen Sphäre, in einen Codex conventioneller Begriffe der Ehre, Liebe, Ergebung des Unterthanen ein, der die leidenſchaftlichſten Conflicte zur Folge hat, aber der concreten menſchlichen Wahrheit entbehrt. Dieſes Drama iſt in all ſeiner Pracht eine Spezialität, der antiken Anſchauung aber verwandt durch den Charakter des Gegebenen und Vorausgeſetzten, den, wie dort das Schickſal, hier die Welt hat, in die der dramatiſche Menſch geſtellt wird, und durch die, obwohl farbigere, doch typiſche Behandlung ſeiner Perſönlichkeit. Das franzöſiſche Drama nannte ſich in der Blüthezeit ſelbſt das claſſiſche. Seinem innern Geiſte nach, dem Geiſte der Hof-Etikette, der kalten rhetoriſchen Antitheſen war es dem Claſſiſchen ſo fremd, als möglich, und doch durch ſeine negativen Eigenſchaften dem formloſen Geiſte des Nordens eine Schule der Zucht

Digitized by Google

(vergl. §. 476), ein Muſter, worin das wahre Muſter zwar froſtig entſtellt war, aber ein nothwendiges Mittleres, deſſen unfreie Nachahmung der freien Aneignung des ächten Claſſiſchen, das man noch nicht verſtand, vorangehen ſollte. Es iſt ein ähnlicher Gang wie die verſchiedenen Stufen des Claſſicismus in der neueren Geſchichte der Malerei §. 737 ff. — Im Luſtſpiel hat das ſpaniſche Drama, abgeſehen von den eigentlichen, ſtehenden Masken, die Charaktere immer maskenhaft behandelt, immer mehr komiſche Typen, als Individuen gehabt und das Gewicht auf die Komik der Fabel, auf die Intrigue gelegt. Es verhält ſich mit dem franzöſiſchen, ſo bedeutend und fruchtbar ſeit Moliere der Geiſt der Nation in dieſem Gebiete ſich erwieſen hat, nicht anders: der feinſte Witz in der Handlung und keine humoriſtiſche Tiefe und Individualität in den Charakteren, ſo ergötzlich ſie auch als generelle Figuren ſein mögen. Es iſt im Weſentlichen immer die in's Moderne überſetzte römiſche Komödie. — Das italieniſche Drama iſt dem franzöſiſchen gefolgt. Was in dieſen Literaturen durch Einflüſſe des bürgerlichen, ſozialen Drama's, das von England ausgieng, durch Diderot die erſte Nachahmung fand, in Deutſchland aufkam und dann nach Frankreich zurückwirkte, was ferner durch Einflüſſe der deutſchen romantiſchen Schule entſtanden iſt, verfolgen wir hier nicht weiter: es ſind Schritte zum charakteriſtiſchen, naturwahren Style mit ſtarker Neigung zum falſchen Effect und zum Graſſen; die höchſte Aufgabe dieſes Styls, die Tiefe der Individualiſirung, blieb, wie geſagt, den Deutſchen als Aufgabe vorbehalten.

§. 909.

Der Styl-Unterſchied bildet eines der Momente für die allgemeine Eintheilung des Drama's. Der oberſte, durchgreifende Gegenſatz aber iſt der des Tragiſchen und Komiſchen. Glückliche Löſung tragiſcher Conflicte begründet keine eigene Form, ſondern das Drama ſolchen Inhalts fällt je nach Stoff und Behandlung in das eine oder andere dieſer zwei Gebiete. Die verſchiedenen Formen des Tragiſchen und Komiſchen treten als eines der Motive für die Unter-Eintheilung auf.

Wir haben der feſten, ſtehenden Eintheilung der Formen des Drama eine hiſtoriſche Beleuchtung der Stylprinzipien vorangeſchickt, die jedoch mit der Aufzeigung eines bleibenden Gegenſatzes ſchloß und dieſer wird denn weiterhin als einer der Eintheilungsgründe auftreten. Es bedarf aber keiner Nachweiſung mehr, daß im Gebiete des Drama das Tragiſche und Komiſche den entſcheidenden, höchſten Eintheilungsgrund abgibt, wir verweiſen auf §. 540, u. §. 864. 899. 900; es kann ſich nur fragen, ob nicht eine dritte Gattung aufgeſtellt werden müſſe, worin dieſer Gegenſatz aufgelöst ſei.

Als eine ſolche hat man das Drama mit glücklichem Ausgang aufgeführt, wofür wir den Namen Schauſpiel kaum brauchen können, weil er ſich einmal factiſch für eine beſtimmte geſchichtliche Form, und zwar eine zweifelhafte, nämlich das bürgerliche Rührſtück, firirt hat. Man erkennt nun aber ſogleich, daß dieſer Begriff ſich nicht dem der Tragödie und Komödie logiſch coordiniren kann, ſo daß man etwa an ein Mittleres zwiſchen Ernſt und Komik zu denken hätte, was in der frohen Stimmung des heiteren Ausgangs enthalten wäre. Die Stimmung des Glücklichen und die komiſche ſind keine Begriffe, die unter Eine Kategorie fallen. Jene kann in dieſe übergehen, dann begründet ſie, wenn es ſich nicht blos von einer mäßigen, vereinzelten Einmiſchung des Komiſchen in das Tragiſche, wie ſie überhaupt dem charakteriſtiſchen Style natürlich iſt, ſondern von einer ſtarken, zur Herrſchaft gelangenden handelt, eine Komödie, ſie muß aber dieſen Uebergang nicht nehmen, und ein Drama, das vorherrſchend ein Bild von ernſtem Kampf, Schuld und Leiden, darſtellt, gehört, mag auch dieß Leiden vorübergehend und der Schluß glücklich ſein, zur Tragödie: es iſt nichts Anderes, als das poſitiv Tragiſche, deſſen Sinn und Werth in §. 128 erörtert iſt, in der Form des Drama realiſirt. Es handelt ſich einfach um die zwei Glieder jenes Dualismus, der durch alles Erhabene geht und im Tragiſchen ſeine höchſte Bedeutung hat. Wir wiederholen den Satz aus jenem §., daß die negative Form die reinere und bedeutendere, die poſitive aber, d. h. die Darſtellung ſchwerer und ernſter Conflicte mit glücklichem Ausgang, die ſchwächere iſt, weil ſie immer noch einen Schein übrig läßt, als gelte es die Verherrlichung des ſubjectiv Erhabenen. Dieſen Schein zu vermeiden, muß der ganze Accent darauf gelegt werden, daß nicht menſchliches Verdienſt ſeine Genugthuung erhalte, ſondern, daß ihm nach tiefem Leiden, das mit irgend einer Schuld zuſammenhängt, womit edles Streben ſich getrübt hat, von der abſoluten Macht der Weltordnung vergönnt ſei, ſeinen Zweck ſiegreich durchzuführen. Je ſchwächer nun das erſte Moment in dieſer Bewegung iſt, d. h. je weniger tief und furchtbar der Conflict und die Schwere der Prüfung, deſto näher liegt es allerdings, daß der glückliche Schluß in der Grundſtimmung anticipirt wird und dieſe aus der nur freien und freudigen in die komiſche ſich umſetzt. Das Mittelglied iſt, daß die Frohheit auch die ſubjective Willkür, das abſolute Leichtnehmen alles Inhalts entbindet. Dann entſteht eine Form, die, wie geſagt, zwar nicht als dritte neben Tragödie und Komödie ſteht, aber eine Art der letzteren bildet, welche etwas von der erſteren hat: die Komödie mit ernſtem Mittelpunct. Die Sache iſt damit allerdings noch nicht erſchöpft, das Weitere gehört in die Unter-Eintheilung der zwei Hauptgattungen, wo die verſchiedenen Formen des Tragiſchen und Komiſchen als Motive einer engeren Unterſcheidung hervortreten.

Digitized by Google

§. 910.

Für die *Tragödie* bildet den nächſten Eintheilungsgrund der Unterſchied des *Stoffes*. Derſelbe iſt entweder *ſagenhaft heroiſch* oder *hiſtoriſch politiſch*, wo denn prinzipielle Umwälzungen des Beſtehenden durch gewaltige Charaktere den der Dichtungsart entſprechendſten Inhalt darbieten, oder er gehört dem *bürgerlichen* und *Privat-Leben* an. Hiſtoriſch politiſcher Hintergrund hebt die letztere Sphäre in die Nähe der erſteren.

Es verſteht ſich, daß die Eintheilung nach dem Stoffe nicht erſchöpfend iſt; die Eintheilungsgründe ſind nacheinander aufzuſtellen und dann ihre Convergenzen und Divergenzen aufzuzeigen. — Wir haben ſchon in §. 907 geſagt und in der Anm. weiter ausgeführt, daß das moderne Drama die ſagenhaft heroiſchen Stoffe mit dem oft von uns hervorgehobenen großen Vortheile, den ſie bringen, nicht aufzugeben hat. Es bedarf alſo keines weiteren Wortes, um zu rechtfertigen, daß wir dieſe Sphäre als Glied einer bleibenden Eintheilung aufführen. Der eigentliche, heimiſche Boden des modernen Drama's ſind aber natürlich die hellen Epochen der Geſchichte; die Arbeit iſt unendlich ſchwerer, der Fehlgriff der Stoffwahl, die Ueberwältigung durch den maſſenhaften, von der Sage nicht vereinfachten Gegenſtand, daher die Verirrung in die Breite des Epiſchen liegt nahe genug, allein alle moderne Kunſt hat die Aufgabe, zur urſprünglichen Stoffwelt ſich zurückzuwenden und den ſchweren Kampf ohne die hülfreiche Vorarbeit der allgemeinen Phantaſie auf ſich zu nehmen. Von der einen Seite betrachtet ſind Stoffe aus der *alten Geſchichte* günſtiger. Die Welt iſt eine einfachere, klarere, ſchon durch die größere Ferne der Zeit mehr idealiſirte. Der alte Orient enthält noch manchen ungehobenen Schatz, namentlich iſt Herodot noch zu wenig benützt. Ganz modernes Bewußtſein, tiefe und raffinirte Conflicte des Herzens und Weltſchmerz in altteſtamentliche Stoffe zwängen iſt eine der Verkehrtheiten unſerer Zeit. Einen größeren Reichthum ächt dramatiſcher Stoffe bringt natürlich die claſſiſche, die griechiſche und römiſche Geſchichte dem Dichter entgegen. Er findet hier neben ſolchen Zuſtänden, Begebenheiten, Charakteren, die unzweifelhaft mehr epiſcher Stoff ſind, die prinzipiellen Kämpfe, die das Drama verlangt, die radicalen Charaktere, welche mit hellem Bewußtſein eine beſtehende Ordnung ſtürzen und tragiſch untergehen. Wie glücklich hat Shakeſpeare im Coriolan, im Cäſar gegriffen! Dagegen haben die antiken Stoffe den Nachtheil, daß die Charaktere und Culturformen für das Drama zu typiſch einfach ſind. Im *Mittelalter* iſt es umgekehrt; dieſe ſind colorirt, aber die ſittlichen Kräfte handeln zu dunkel und unbewußt. Dieß iſt beſonders der Fall in dem wilden und blutigen Auflöſungskampfe des Feudalſtaats, wie er

Digitized by Google

namentlich in England ſo belehrend über das innerſte Weſen und der nothwendige Gang dieſer Zuſtände ſich entwickelt hat: ein ebenſo gewaltiger, als durch ſeine Maſſenhaftigkeit und Rohheit ſchwieriger Stoff, dem Shakespeare troß allen zugegebenen Mängeln jenes Cyclus doch die tragiſche Idealität abgewonnen hat, daß die rauhen Kräfte als die verſtockten Werkzeuge eines ungeheuern Schickſals erſcheinen und ſo ihren Gipfel in der dämoniſchen Geſtalt Richard's III finden, in welchem ihre ganze Wildheit ſich zum gründlich Böſen anſammelt, hiemit aber auch ſich zerſtört und der neuen Staatsordnung Platz ſchafft. Einen klaren Prinzipienkampf ſtellt der Kampf des Pabſtthums und Kaiſerthums dar, es fehlt ihm aber im Einzelnen und Ganzen doch zu ſehr an wirkſamen Schlußpuncten. Der günſtigſte Stoff der Tragödie liegt offenbar in den großen Gährungsmomenten der neueren Zeit; die radical einſchneidenden Naturen ſind häufiger und handeln nicht nur mit hellem Bewußtſein, ſondern haben auch das tiefer in ſich concentrirte, der Einfachheit typiſcher Objectivität entwachſene Leben, deſſen das Drama bedarf. Als Göthe und Schiller nach Egmont, Fiesko, Don Carlos, Wallenſtein, Maria Stuart griffen, zeigten ſie dem neueren Drama den richtigen Weg (vergl. Gervinus a. a. O. S. 492. 493). Allerdings werden, je näher die moderne Zeit rückt, die Culturformen um ſo ungünſtiger, doch lockert ſich in den Tagen der Auflöſung und Prinzipienkämpfe auch die proſaiſche Ordnung der Dinge.

In der dritten Sphäre ſoll durch den Ausdruck: bürgerliches und Privatleben derjenige Stoff, der ſoziale Fragen, Conflicte, die ſich um die Einrichtung der Geſellſchaft drehen, als dramatiſchen Inhalt mit ſich bringt, von dem reinmenſchlichen unterſchieden werden, deſſen Intereſſe in den großen Empfindungsmotiven der Liebe, der Pietät, der Freundſchaft liegt. Wir kommen auf dieſen Punct bei der Unterſcheidung von Prinzipien- und Charaktertragödie zurück. Im ungenaueren, gewöhnlichen Sprachgebrauche nennt man das ganze Gebiet das bürgerliche Drama. Beiderlei Stoffe haben nicht die monumentale Großheit wie jene erſteren; ſie nähern ſich aber derſelben, wenn das Geſchichtliche, Oeffentliche ſo den Hintergrund bildet, wie in Romeo und Julie, im Othello. Es iſt die ähnliche Erhöhung, wie ſie W. Scott dem Romane, Göthe in Hermann und Dorothea der Idylle gegeben hat. Der Dichter wird hier meiſt aus zufälliger Kunde oder aus poetiſcher Ueberlieferung, namentlich Novellen ſchöpfen. — Der Begriff des Hiſtoriſchen ſteht zu dem des Bürgerlichen und Privaten zunächſt nicht im Verhältniß einer logiſchen Unterſcheidung; doch erhellt, daß es ſich dort um die großen Gegenſtände handelt, welche die Geſchichte mit Nothwendigkeit aufzeichnet, hier aber um Solches, was ſie je nach Umſtänden aufzeichnet oder nicht. Gegen völlig freie Erfindung brauchen wir uns nach dem, was die Lehre von der Phantaſie aufgeſtellt hat, nicht mehr auszuſprechen;

Digitized by Google

dagegen kann die Erfindung ganz wohl von einem kleinen Puncte ausgehen, der in der vollſtändig entworfenen Handlung nur einen untergeordneten Theil bildet, vergl. §. 393, Anm. 1.

§. 911.

Das zweite Eintheilungs-Moment liegt in dem Unterſchiede der *Seite*, von welcher der Stoff *aufgefaßt* wird. Der Dichter legt das größere Gewicht entweder auf den Conflict der ethiſchen Grundmotive an ſich oder auf das Bild des Charakters und der Sitte. Der Gegenſatz von *Prinzipien-Tragödie* und *Charakter- (Sitten-) Tragödie*, der hiedurch entſteht, kommt zurück auf die Unterſcheidung im Tragiſchen §. 131 ff. 135 ff. Derſelbe kann jedoch nur ein relativer ſein. Die zweite Art theilt ſich wieder nach §. 105 ff. in ein Drama der *Leidenſchaft*, namentlich der Liebe, des *böſen* und des *guten* Willens.

Was Hettner (a. a. O. S. 38) Prinzipientragödie nennt, iſt nach unſerer Unterſcheidung in der Lehre vom Tragiſchen die Tragödie des ſittlichen Conflicts, und was er Charaktertragödie nennt, Tragödie der einfachen Schuld; es iſt aber zweckmäßig, im concreten Gebiete jene einfacher bezeichnenden Namen zu brauchen. Es handelt ſich hier von einer wichtigen Unterſcheidung, die aber durchaus nur relativ ſein kann; würde ſie abſolut genommen, ſo wäre entweder der Satz umgeſtoßen, daß im Drama nicht der Charakter, ſondern die Handlung das Weſentliche iſt, oder umgekehrt: es würden ſich Conflicte bekämpfen, die wie Platoniſche Ideen als Weſen für ſich in der Luft ſchwebten. Die Prinzipientragödie ruht auf Conflicten, die nach der Trennung, die in den menſchlichen Dingen das ewig Zuſammengehörige erfährt, wirklich unverſöhnlich ſind, aber die Einſeitigkeit der Trennung muß in ſchroffen und heftigen Charakteren ihre lebendige Realität haben, ſo daß der Eindruck bleibt, bei größerer Nachgiebigkeit würde allerdings der Conflict ſich ſchmerzloſer löſen, nur fiele dann eben die Kraft der Einſeitigkeit in den Charakteren und die Löſung wäre eine matte, ſchlaffe. Die claſſiſche Muſtertragödie des Conflicts, die Antigone des Sophokles, kann daher allerdings auch ſo gefaßt werden, daß die Starrheit und Heftigkeit der beiden Hauptperſonen die Angel der Handlung ſei und daß wir aus dem Schluſſe die große Lehre von der Mäßigung zu ziehen haben, aber es iſt dieß nicht die *ganze* Erklärung, ſondern nur Hervorhebung ihres einen, *hier* des untergeordneten Moments. So ſind in Shakespeare's Jul. Cäſar die Charaktere typiſch einfacher, als in irgend einem andern Drama Shakeſpeare's, ſchlicht erhabene Träger der ſich bekämpfenden Ideen der Republik und Monarchie, das Gewicht fällt auf dieſe, aber der

Digitized by Google

Ideenkampf iſt doch weſentlich lebendiger Perſonenkampf. Der Charaktertragödie darf umgekehrt, obwohl das Gewicht auf die andere Seite gelegt iſt, ein Pathos von allgemeiner, objectiver Wahrheit nicht fehlen. Nach der Auffaſſung von Gervinus, der das tragiſche Ende durchaus nur aus dem Ueberſturz heftiger Leidenſchaft ableitet (Shakespeare B. 4, S. 380 ff.), gäbe es nicht blos nur eine Charaktertragödie, ſondern auch nur eine ſolche, die keine Allgemeinheit enthält, als die Lehre von der Pflicht der Mäßigung, die als ein abſtracter Satz der Moral nie einen großen poetiſchen Inhalt begründen kann. So predigt Gervinus dem Romeo Mäßigung, wohl mit Recht, Lorenzo thut es auch; wäre er aber beſonnen, ſo wäre er kein liebender Jüngling und wäre im Drama nicht die Liebe in ihrem ganzen Feuer, ihrer ganzen Unendlichkeit dargeſtellt; ein andermal mag man bedenken, daß es noch andere Dinge auf der Welt gibt, Rückſichten, Pflichten; hier aber, dießmal gilt es der Göttlichkeit der Liebe, dießmal muß ſie abſolut daſtehen, eine ideale Leidenſchaft; die Welt außer ihr beſteht auch jetzt und es wäre Pflicht des Liebenden, ſie nüchterner zu berückſichtigen; es iſt Schuld und nicht Schuld, daß Romeo es in raſcher Uebereilung unterläßt; in dieſes Zwielicht mitten hinein ſtellt ſich die Tragödie. Alles aus der bloßen Individualität und der Natur des menſchlichen Herzens entwickeln heißt der Tragödie ſowohl das wahrhaft Allgemeine, als das wahrhaft Concrete nehmen. Selbſt wilde und rohe Charaktere dienen, das muß uns der Dichter zeigen, einem geſchichtlichen Geſetze, ſelbſt ein Richard III iſt Werkzeug eines ſolchen, Makbeth's mörderiſcher Ehrgeiz iſt Verkehrung des moraliſchen Anrechts heroiſcher Größe und hohen Geiſtes an die Krone und Wallenſtein führt den Anſpruch des genialen Feldherrn auf unbegrenzte Vollmacht in Kampf gegen das Recht der kaiſerlichen Macht, das aber durch kleinliche Ueberwachung zum halben Unrechte geworden iſt. Kurz, das Pathos muß immer objective Allgemeingültigkeit haben, das Gewicht der Behandlung kann aber mehr auf dieſe oder mehr auf das ſubjective Leben des Pathos im Charakter fallen. Im letzteren Falle wird allerdings immer die Spannung gegenüberſtehender Rechte weniger nothwendig und unvermeidlich erſcheinen, und dieß iſt es, was in §. 131 ff. das Tragiſche der einfachen Schuld heißt. — Die Charaktertragödie nun wird mehr oder weniger von der ſtrafferen Zuſammenfaſſung eines Pathos in der energievollen Hauptgeſtalt hinausweiſen auf die ſittlichen Geſammtzuſtände geſellſchaftlicher Kreiſe; je mehr dieß der Fall iſt, deſto mehr wird das Charakterdrama zum Sittenbilde. Dieß geſchieht im edelſten und höchſten Sinne, wenn das Gewicht auf das Beſtehen und Wachſen der reinſten Humanität gelegt wird wie in Göthe's idealen Sittengemälden Iphigenie und Taſſo; das tragiſche Schickſal geiſtiger Naturen, wie Philoſophen, Künſtler, Dichter, gehört in dieſes rein menſchliche Gebiet, doch nehmen wir unſer Bedenken

Digitized by Google

gegen ſolche Stoffe nicht zurück. Ein trivialeres Sittenbild, dem holländiſchen Genregemälde ähnlich, eine ſchwungloſe Darſtellung des Familien- und Stände-Lebens war das bürgerliche Drama der Leſſingiſch-Ifflandiſchen Zeit. Man könnte dieſe ſittenbildliche Wendung der Charaktertragödie nach Ariſtoteles (Poetik C. 18) die ethiſche nennen, wiewohl er nicht ganz denſelben Begriff mit dem Worte verbindet, ſondern mehr ein Gemälde paſſiver Seelenzuſtände im Auge hat gegenüber der ſtarken, heroiſchen Leidenſchaft, die den Inhalt der Art der Tragödie bildet, welche er die pathetiſche nennt. Was wir unter Charakter im ſtricten Sinne des Wortes verſtehen, iſt allerdings auch in der letzteren Art nicht befaßt, denn es iſt ein moderner Begriff. — Zur weiteren Eintheilung der Charaktertragödie ziehen wir aus dem erſten Theile die dort unterſchiedenen Formen des ſubjectiv Erhabenen herauf. Demnach wäre die erſte Form die Tragödie der Leidenſchaft. Sie unterſcheidet ſich von den andern dadurch, daß die Leidenſchaft mit reifem und geſchloſſenem Charakter zwar zuſammentreffen kann, aber nicht muß. Das Pathos der Liebe, ein Hauptmotiv im modernen Drama, wie dieß im Weſen des modernen Ideals begründet liegt, fordert jugendliche Naturen, die noch nicht zum Charakter geſchmiedet ſein können, das Pathos der verletzten Familienpietät findet im König Lear einen Greis, der hohe Eigenſchaften, aber nicht Charakter im engeren Sinne des Wortes hat; dagegen vergiftet die Eiferſucht im Othello einen Charakter, der wirklich zur vollen Reife gelangt iſt. Die Tragödie der Leidenſchaft wird häufig zugleich Sittenbild im kräftigſten Sinne des Worts; ſo ſehen wir im König Lear eine ganze Generation entartet. Die Tragödie des Böſen hat Shakespeare geſchaffen; was auch immer nach ihm in dieſer Richtung noch entſtanden iſt oder entſtehen mag: Richard III und Makbeth (der aber noch andere Seiten hat, die in andern Zuſammenhang gehören,) ſind einzelne Werke, die den abſoluten Werth von Gattungen haben. Daß und wie die Tragödie des Böſen und der Leidenſchaft ſich naturgemäß verbindet, zeigt Othello und Lear. Die Tragödie des guten Willens iſt natürlich nicht ein Bild der fleckenloſen Tugend, ſondern des edlen Strebens und Wirkens mit Schuld, wenigſtens nicht ohne innern Kampf, wie ihn Göthe's Iphigenie gegen die Verſuchung zur Lüge und zum Undank beſteht. Dieſe Gattung iſt jedoch in der ächten Poeſie ſchwach vertreten, weil es ſehr ſchwer iſt, reine Charaktere zu behandeln, ohne ihnen den Schatten zu entziehen, den das Tragiſche fordert, und ſehr leicht, in ein Gemälde der platten Rechtſchaffenheit und das falſche Bild des Tragiſchen zu verfallen, wie dieß im bürgerlich rührenden Schauſpiele der Fall war.

Es entſteht die Frage, ob nicht noch eine weitere Form aufzuſtellen ſei, nämlich eine Tragödie des Bewußtſeins. Im Makbeth fällt ſchließlich das ſtärkſte Gewicht auf das Gewiſſen, ſeine Phänomene, Bewegungen,

Geſchichte; im Hamlet liegt es von Anfang bis Ende auf der Reflexion, die den Willen nicht zum Handeln kommen läßt. Es iſt aber bedenklich, eine eigene Claſſe ſolchen Inhalts einzuführen; man kann nur ſagen: es gibt Dramen, in welchen der Haupt-Accent ſo eben aus der Handlung und dem Thatſächlichen ſich herauszieht und auf die innerlichen Kämpfe legt; wo aber dieſe zum ganzen Inhalt werden, da ſind ſie theoretiſch und ſolche Werke, wie Göthe's Fauſt, behalten ihren unendlichen Werth, ſind aber ſchwebende Formen, die zu wenig Handlung und feſten Körper haben, um eigentliche Dramen genannt zu werden.

Wir haben die neuere Schickſalstragödie als eine Verirrung erwähnt. Iſt es aber nicht logiſch gefordert, daß auch eine Form unterſchieden werde, die dieſen Namen ohne Tadel trägt? Wenn nach der Seite der Auffaſſung eingetheilt und danach eine Prinzipien- und Charaktertragödie unterſchieden wird, ſo ſcheint ein dritter Fall überſehen, wo das Hauptgewicht auf den tragiſchen Gang der Handlung fällt. Die Alten hatten eine ſolche Gattung; Ariſtoteles (a. a. O.) nennt ſie die verwickelte und erklärt dieß dahin, daß hier das Ganze in Erkennung und Umſchwung beſtehe. Der König Oedipus iſt das reinſte Bild derſelben. Allein dieſelbe kann nur in der Poeſie des claſſiſchen Alterthums auftreten, und zwar deßwegen, weil nur dieſe ein vorausgeſetztes, neidiſch auflauerndes, nicht aus den Handlungen der Menſchen ſich entwickelndes Schickſal kennt. Was den Griechen normal war, iſt uns abnorm, daher iſt eine moderne Schickſals-Tragödie eine ſchlechte Tragödie. Anders verhält es ſich, wie wir ſehen werden, in der Komödie; hier kann der Gang, die Verwicklung, die Bewegung zum Schluſſe ſo das Uebergewicht über das komiſche Pathos und die Charaktere haben, daß darauf eine durchgreifende Eintheilung zu gründen iſt.

§. 912.

Der Unterſchied der Auffaſſung verhält ſich zu dem des Stoffes ſo, daß am beſtimmteſten der hiſtoriſch politiſche Schauplatz die Bedingung zu der Prinzipien-Tragödie enthält, wogegen der ſagenhaft heroiſche und der bürgerliche, das Privatleben mehr auf das Charakter- und Sitten-Drama führt; jedoch beides keineswegs ausſchließlich, denn im bürgerlichen Gebiete treten Conflicte tiefer und allgemeiner Art auf, welche die ſoziale Prinzipientragödie begründen, im hiſtoriſch politiſchen kann ſich der Nachdruck doch dem Charakter zuwenden und das ſagenhaft heroiſche lädt zu einem gewiſſen Gleichgewichte von Prinzipien- und Charakter- (oder Sitten-) Tragödie ein.

Daß der hiſtoriſch politiſche Stoff am entſchiedenſten zur Prinzipien-Tragödie führt, bedarf keines Beweiſes; dagegen arbeitet die umbildende

Sage aus den Ereigniſſen und Thaten eines noch unbefeſtigten öffentlichen Lebens das allgemein Menſchliche heraus; es iſt in den claſſiſchen Tragödien, im Lear, Makbeth, Hamlet nicht gleichgültig, daß es ſich um Heroen, Fürſten, Völker, Staaten handelt, das menſchliche Pathos gewinnt andere Bedeutung auf dieſer monumentalen Höhe, aber den Mittelpunct bildet doch nicht ein Kampf zwiſchen einer beſtehenden politiſchen Ordnung und einer Idee, die ſie zu ſtürzen, organiſch umzugeſtalten ſtrebt, ſondern Charakter, Grundempfindungen des menſchlichen Lebens, innere Zuſtände des Gemüths, Sitten. Die Stoffe der bürgerlichen Geſellſchaft haben wir in §. 910, Anm. von denen des Privatlebens dadurch unterſchieden, daß ſie ſoziale Fragen enthalten. Doch führt dieß noch nicht unmittelbar zu der Prinzipientragödie; auch ſo kann der Nachdruck auf Leidenſchaft und Charakter liegen, und daß ebendieß der Sphäre des engeren Privatlebens natürlich iſt, erhellt von ſelbſt. Allein dieſe Sätze gelten keineswegs unbedingt. Daß der hiſtoriſch politiſche Schauplatz je nach ſeiner Beſchaffenheit auch zur Charakter-Tragödie führt, beweist Shakespeare's Coriolan, Antonius und Cleopatra, Heinrich V. Weichen und paſſiven Naturen, leidenden Frauen, wenn ſie Hauptperſonen ſind, iſt tragiſche Würde nur dadurch zu geben, daß ihnen um ſo mehr menſchliche Theilnahme geſichert wird; ſo neigen ſich Shakespeare's Richard II und Schiller's Maria Stuart von prinzipiell politiſchen zu Charakter- und Sittentragödien. Die ſchneidenden Conflicte der bürgerlichen Geſellſchaft führen nicht nothwendig, aber doch entſchieden drängend zu einer Behandlung, welche das Intereſſe an den prinzipiellen Conflicten des Rechts, des Herzens, der Ehre, des Anſpruchs auf Glück und Beſitz mit feſtgewurzelten Vorurtheilen der Geſellſchaft, Einrichtungen, Vorrechten, Stände-Unterſchieden ſtärker betont, als das Intereſſe an den Charakteren und Leidenſchaften: eine Form, die in der modernen Zeit zu großer Bedeutung berufen iſt. Schiller erhob das bürgerliche Charakterſtück durch Kabale und Liebe in dieſe Sphäre. Daß wir die Abſichtlichkeit der eigentlichen Tendenz auch hier, wo ſie am nächſten liegt, aus der wahren Poeſie wegweiſen, folgt aus allen Vorderſätzen des Syſtems. Hettner (a. a. O. S. 86 ff.) nennt dieſe Gattung das Drama der Verhältniſſe und will ſtrenge zwiſchen Conflicten mit vorübergehenden Vorurtheilen, Einrichtungen der Geſellſchaft und mit bleibenden unterſcheiden. Allein die Grenze iſt kaum zu ziehen; der menſchliche Geiſt ſchafft ſich in der Geſellſchaft immer neue Formen und verhärtet ſich dann in ihnen, ſo daß ſie zur Grauſamkeit werden, bis er ſie endlich ſtürzt; mag je für die Gegenwart auch eine ſolche Form ganz veraltet ſein, ſo erkennen wir doch darin ein Bild derſelben Verhärtung, die in anderen Formen auch heute da iſt und ſtets wiederkehrt, und das allgemeine, bleibend menſchliche Intereſſe wird daher nicht fehlen, wenn nur nicht ganz zufällige und unſerem Bewußtſein,

Digitized by Google

unſerer Cultur allzufern liegende Colliſionen ſtatt tiefwurzelnder behandelt werden. — Die Tragödie des engeren Privatlebens endlich kann ſich doch auch zur Hervorſtellung des Prinzipiellen hinneigen, wenn z. B. in Colliſionen wie zwiſchen Liebe und Ehre, Liebe und Kindespflicht das Gewicht von der beſondern Färbung der Charaktere mehr auf das allgemein Sittliche verlegt iſt.

§. 913.

Die claſſiſch ideale Stylrichtung ſteht in natürlichem Anziehungsverhältniß zu den ſagenhaft heroiſchen und hiſtoriſch politiſchen Stoffen, die naturaliſtiſche und individualiſirende zu denen des bürgerlichen und Privat-Lebens. Allein auch dieß Verhältniß iſt kein ausſchließliches; insbeſondere iſt im letzteren Styl eine dem idealen Schwunge des erſteren bei allem Gegenſatze tief verwandte oder durch Aneignung deſſelben erhöhte Form von einer im engeren Sinne naturaliſtiſchen zu unterſcheiden, die ſich zu den Stoffgebieten ſo verhalten, daß jene auch den großen Gegenſtänden der zwei erſten, dieſe nur den weniger erhabenen der andern Sphären angemeſſen iſt.

Die Stylfrage, deren geſchichtliche Beleuchtung wir vorangeſchickt haben, tritt alſo jetzt als ein Moment in der Eintheilung der Formen ein. Der erſte Satz des §. bedarf keiner Erörterung und wir wenden uns ſogleich zu dem tiefen Unterſchiede innerhalb des charakteriſtiſchen Styls, den der Schlußſatz zugleich mit ſeiner Beziehung zu den Stoffgebieten hervorhebt. Es iſt klar, daß unter der Geſtalt dieſes Styls, die als eine bei allem Gegenſatze doch dem claſſiſch idealen tief verwandte bezeichnet wird, der Shakespeare'ſche verſtanden iſt. Er ſteht auf ſchroff gegenüberliegendem Gipfel und trägt doch einen Kothurn, der ihn den Griechen ganz ebenbürtig macht. Er kann und ſoll ſich aber, wie wir geſehen haben, mit dem Formgefühle des claſſiſchen verbinden, noch inniger, als bei Schiller und Göthe. Dieſer geläuterte germaniſch charakteriſtiſche Styl gehört nun ganz den hiſtoriſch-politiſchen Stoffen; er kann ſich aber auch den Stoffen des bürgerlichen und Privatlebens zuwenden, wie wir an dem reinen Sittenbilde, Göthe's Taſſo, ſehen, worin der Umſtand, daß der Schauplatz ein Hof iſt, an dem Begriffe der Sphäre nichts verändert, denn mit der politiſchen Seite des fürſtlichen Standes hat dieß Drama nichts zu ſchaffen, nur mit der menſchlich ſozialen. Im Großen und Ganzen aber, namentlich wenn es nicht durch ſolchen Hintergrund der edelſten Blüthe der Humanität auf den Höhen der Geſellſchaft gehoben iſt, führt dieß Gebiet allerdings ſo viel Nöthigung mit ſich, in die realen, harten, ſelbſt proſaiſchen Lebensbedingungen tief einzugehen, daß hiedurch der charakteriſtiſche Styl im engeren Sinne der Naturwahrheit bedingt iſt und hiemit auch die proſaiſche Sprache.

Digitized by Google

§. 914.

Sämmtliche Stoffgebiete, Auffaſſungen und Stylrichtungen können ſich im negativ oder poſitiv Tragiſchen bewegen und es läßt ſich nur bedingt ausſprechen, daß der Schauplatz des bürgerlichen und Privatlebens im Allgemeinen mehr die zweite Form zu begründen geeignet ſei. Wichtig iſt neben der größeren oder minderen objectiven Härte des Conflicts der Unterſchied der Charaktere, indem der freiere, ſittlich harmoniſche das Mittel iſt, auch den ſchwereren Conflict glücklich zu löſen. Je fühlbarer dieſer Schluß von Anfang an geſichert erſcheint, deſto ſtärkere Einmiſchung des Komiſchen iſt gerechtfertigt; womit aber auch der Uebergang in die Komödie eintritt.

Es iſt wiederholt geſagt worden, daß ein Drama tragiſch zu nennen iſt, mag der Ausgang auch ein glücklicher ſein, wofern nur der endliche Sieg einer guten Sache als Werk einer Weltordnung ſich darſtellt, die den Helden durch Leiden führt, in denen er als ein nicht ſchuldloſes, vielmehr der Prüfung und Läuterung bedürftiges Werkzeug derſelben erſcheint. Es bleibt aber dennoch dabei, daß das negativ Tragiſche die wahrere, tiefere, bedeutendere Form iſt. Die Geſchichte hat Momente, wo ſie einer verſöhnten Weltanſchauung, dem Glauben an den Sieg des freien und guten Geiſtes ſchon durch den Stoff entgegenkommt; ein ſolcher Stoff iſt der des W. Tell. Allein die Dichtkunſt faßt die Geſchichte als bewegtes Ganzes auf, behält im Auge, daß es kein ruhendes Vollkommenes gibt, und premirt auf dieſem Standpuncte das negative Moment der Bewegung, den Kampf, worin jede einzelne Kraft im Leiden bekennen muß, daß ſie nicht rein, daß ſie nicht das Ganze iſt, und darum zieht ſie es vor, den ewig neuen Sieg im ewigen Kampfe nur in der Perſpective zu zeigen. Die dramatiſche Literatur hat daher nur wenige bedeutende Dramen mit glücklichem Ausgang aufzuweiſen. Daß die Sphäre der bürgerlichen Geſellſchaft und des Privatlebens zu einem ſolchen eher neige, läßt ſich nicht objectiv, ſondern nur ſubjectiv behaupten; d. h. ſofern die weniger heroiſch gehobene Stimmung dieſer Stoffe es mit ſich bringen mag, daß der Dichter den ſchneidenden Conflicten aus dem Wege geht, an denen es natürlich in beiden Gebieten nicht fehlt. Das im engeren Sinne ſogenannte Schauſpiel, das bürgerliche Rührſtück, bedurfte den glücklichen Schluß, nachdem es ſeinen Standpunct in einer trivialen Anſicht von der göttlichen Gerechtigkeit genommen hatte, als wäre ſie juriſtiſche Belohnung und Beſtrafung (vergl. §. 128, Anm. *). Sie kannte keine wirkliche, nothwendige Conflicte, dieß und die in's Kleine malende Art des charakteriſtiſchen Styls war eigentlich komödiſch und es iſt nur Schade, daß ſo viel Gutes, wie es ſich in jener Literatur findet, nicht im Zuſammenhange von Komödien ſteht. In ſeinem Nathan vergißt Leſſing, welchen ſchweren Conflict zwiſchen dem Fanatismus des Chriſtenthums und

Digitized by Google

der reinen Humanität er angelegt hat, und ſchließt die Handlung ſchlecht im Sinne des bürgerlichen Familienſtücks. Der Patriarch mußte zum Aeußerſten ſchreiten, der Templer in einem ſpannenden Momente furchtbarer Gefahr als Retter Nathan's auftreten und dadurch ſeine Erhebung aus dem Dunkel des Vorurtheils vollenden; dann möchte dieſes Drama immer glücklich ſchließen, nur nicht mit einer Erkennung, worin Liebende zu Geſchwiſtern werden müſſen. Es iſt hier vor Allem der freie, klare, harmoniſche Charakter des Nathan, der ein poſitives Ende fordert; ſo in Göthe's Iphigenie der Charakter der Heldinn, von deſſen himmliſcher Reinheit heilende, ſittliche Wirkungen nach allen Seiten ausgehen, ſo Heinrich V in Shakespeare's Drama, ein Held, der von Anfang an gegen H. Percy die lichte, elaſtiſche, freie, zum Sieg über ſich und dunkle, blinde, wilde Kräfte berufene Kraft darſtellt. Die Charakter-Auffaſſung iſt die eine der ſpezielleren Grundbedingungen glücklichen Ausgangs; ſie kann mit der andern, der minder ſchneidenden Härte des Conflicts, Hand in Hand gehen oder, was jedoch natürlich das Seltnere iſt, in ſiegreichen Widerſpruch mit ſchroffem Conflicte treten. Zu den leichteren Conflicten gehört eine Situation wie die in Heinr. v. Kleiſt's Prinzen Friederich von Homburg, es iſt der Widerſtreit zwiſchen Subordination im Krieg und jugendlichem Heldenmuth; er wird gelöst durch die ſchlichte Weisheit und Größe des Kurfürſten; dagegen in Göthe's Iphigenie ſehen wir eine Colliſion von furchtbarer innerer Schwere, den Kampf zwiſchen Bruderliebe und zwiſchen der Pflicht der Dankbarkeit und Wahrhaftigkeit nur durch tiefes, inneres Ringen eines idealen weiblichen und humanen männlichen Charakters (des Thoas) ſich löſen. — Wir kommen nun auf das zurück, was zu §. 909 über den Eintritt des Komiſchen bei Anlegung auf glücklichen Schluß bemerkt iſt. Shakespeare gibt der Gewißheit eines glücklichen Ausgangs, wo ſie ſich ſchon in der Anlage der Handlung ankündigt, immer die Folge, daß er das komiſche Element weit über den Grad verſtärkt, den der charakteriſtiſche Styl auch im negativ Tragiſchen zuläßt, und zwar bis dahin, daß ſelbſt Heinrich V eine Komödie hieße, wenn er ſeine Stelle nicht in einem Zuſammenhang hätte, der den Namen hiſtoriſches Drama begründet. Es wäre gut, wenn ihm mehr gefolgt würde, aber es verdient allerdings nicht durchaus Nachahmung, denn es muß ernſten Zuſammenhang geben, der glücklichen Ausgang bedingt und doch gebietet, das Komiſche, mag es ſich auch hervorthun, zu mäßigen, ihm namentlich in der Nähe der ſchweren Entſcheidungsmomente Schweigen zu gebieten; es muß namentlich dem direct idealen Style der modernen Dichtung unbenommen bleiben, eine lichte Weltanſchauung in Dramen mit poſitiv tragiſchem Ausgang ſo niederzulegen, daß er dabei ſeine „folgerechte, Uebereinſtimmung liebende Denkart“ (wenn ſie nur übrigens nicht ungerecht urtheilt, wie Göthe über die komiſchen Figuren in Romeo und Julie) behauptet.

Digitized by Google

§. 915.

Die Komödie unterſcheidet ſich dem Stoffe nach wie die Tragödie in eine politiſche und eine ſolche, die im bürgerlichen und Privatleben ſpielt; die Natur des Komiſchen bringt es mit ſich, daß die letzteren Sphären die dauernder und fruchtbarer angebauten ſind und daß die Leidenſchaft der Liebe den Mittelpunct des Inhalts bildet. Das Mythiſche kann ſich mit beiden Hauptgebieten verbinden, iſt aber in der Komödie weit mehr Sache der freien Erfindung, als in der auf ſagenhaft heroiſchem Grunde ruhenden Tragödie.

Die ausführliche Darſtellung des Komiſchen nach allen ſeinen Momenten und Hauptformen, die im erſten Theile gegeben iſt, enthebt uns der Obliegenheit, Allgemeines über das Weſen der Komödie vorauszuſchicken. Auch dieß iſt ſchon nachgewieſen, daß das Weſen des Komiſchen in keiner Kunſtform zu ſo voller und erſchöpfender Geſtalt gelangt, wie im Drama; das Weitere über ſpezifiſche Bedingungen der dramatiſchen Geſtaltung des Komiſchen bringt die Darſtellung der verſchiedenen Arten von ſelbſt hinzu. — Das Komiſche führt ſeinem innerſten Weſen nach in die Stoffwelt des ſozialen und Privat-Lebens mit ſeiner ausgebildeten und in der Spezialität der Motive vom Auge der Bildung belauſchten Subjectivität. Die coloſſale politiſche Caricatur der Ariſtophaniſchen Komödie iſt eine durchaus großartige Erſcheinung, ſteht aber auch in dem Sinn einzig da, daß dieſe ganze Form bis jetzt nicht wiedergekehrt und daß es zweifelhaft iſt, ob ſie wiederkehren kann. Die Schwierigkeit der Frage liegt darin, daß ſie nicht nur ein wahrhaft politiſches Leben und volle demokratiſche Freiheit vorausſetzt, ſondern wirklich auch nur da möglich zu ſein ſcheint, wo der Sinn für das Subjective, das Privatleben überhaupt noch nicht erſchloſſen iſt: ſo wie dieſer aufgeht, wirft ſich als Luſtſpiel auf die belauſchte Kleinwelt und nach dieſer Seite war der Uebergang zur neueren Komödie in Griechenland ein Fortſchritt. Es kann nicht die Meinung ſein, daß das Wichtige und Große, Geſetz, Staat, Religion, bedeutender Moment der geſchichtlichen Politik nicht der Komik unterworfen werden dürfe oder könne, aber wie die neuere Zeit dieſe Stoffe anfaßt, ſo hören ſie im Grund auf, eigentlicher Gegenſtand des dargeſtellten komiſchen Vorgangs zu ſein: die kleinen Leidenſchaften und Zufälle, die Geſpinnſte der Liſt, aus denen die große Politik in Stücken, wie jene zierlichen franzöſiſchen Luſtſpiele, das Glas Waſſer von Scribe und and., abgeleitet wird, treten in den Mittelpunct, werden der poſitive Inhalt, wogegen bei Ariſtophanes freilich auch der Egoismus mit allen ſeinen Niedrigkeiten es iſt, worin das Große, Oeffentliche, Monumentale ſich ironiſirt, aber nicht ſo, daß das Kleinliche *neben* den politiſchen Zwecken ſeine Rolle ſpielt und dieſe zu blos ſcheinbaren herabſetzt, ſondern, daß es doch mit dieſen Ernſt iſt, die Verkehrtheit ſich wirklich in ſie ſelbſt legt und

ſo als große politiſche Narrheit auftritt. Darf man hoffen, daß eine ſolche Form wieder aufſtehe, ſo iſt es nur möglich in einem großen politiſchen Moment, etwa einer ſiegreichen Revolution, wo Alles politiſch geſtimmt iſt, wo das Treiben der Beſiegten als ein großartiger, tragikomiſcher Wahnſinn erſcheint und wo der Sieger zugleich großmüthig und klar genug iſt, ſich ſelbſt, ſeine Sünden und Schwächen mit in den Taumel des Humors zu werfen. So talentvolle Verſuche wie die politiſche Wochenſtube von Prutz ſind ein Beweis, daß wenigſtens den Deutſchen die Ader nicht fehlt. Der größere Theil des Inhalts in dieſem Verſuch iſt allerdings literariſche Satyre. Wir haben die Literatur nicht als Stoffquelle im §. aufgeführt; denn die unbedingte Popularität und Oeffentlichkeit, die Verwachſung mit dem politiſchen Leben, deren ſie ſich in Griechenland erfreute, kann nicht wiederkehren (vergl. Hettner D. moderne Drama 162); Komödien wie Tieck's geſtiefelter Kater können daher in der neueren Zeit ſchon aus dieſem Grunde nur Leſedramen für wohlbewanderte Kreiſe ſein. — Die Sphäre der ſozialen Komödie unterſcheiden wir wie in der Eintheilung der Tragödie als die bürgerliche von der des eigentlichen Privatlebens: es handelt ſich von Verkehrtheiten, welche durch beſtimmte Einrichtungen, Gewohnheiten, Verhältniſſe der Geſellſchaft bleibend gegeben ſind und aus welchen Typen entſtehen, wie der Adelſtolze, der bürgerliche Emporkömmling, der Heuchler (Tartuffe), der Charlatan, der Büreaukrat, der Philiſter, der geplagte Ehemann u. ſ. w. Das Gebiet liegt innerhalb des nicht politiſchen Stoffkreiſes zunächſt an der Grenze des letzteren und nimmt hiſtoriſch-politiſche Zuſtände gern zum Hintergrund. Man kann allgemeiner ſagen, die Komödie lege es oft mehr auf ein Bild der gegebenen Zuſtände, der Sitte, als der beſondern Fabel an, und die unbeſtimmte Maſſe, die unter dieſen Standpunct fällt, zur ſozialen Komödie rechnen. Spielt ein ſolches Stück in der feineren Geſellſchaft, ſo iſt es ſehr natürlich, daß ſich die Handlung an dem Faden der geiſtreichen, witzigen, beweglichen Converſation verläuft und das Hauptabſehen ſich auf dieſe richtet: das Converſationsluſtſpiel, worin begreiflich die Franzoſen ihre Hauptſtärke haben. — Das Luſtſpiel des gemeinen Privatlebens lehnt ſich wohl an Verhältniſſe und Sitten, nimmt aber ſein Motiv nicht aus den chroniſchen Verhärtungen, welche hier eine Welt des Unbequemen und Verkehrten hervorbringen, ſondern aus der menſchlichen Natur wie ſie an ſich und jederzeit beſchaffen, zu beſtimmten Leidenſchaften, Verirrungen geneigt iſt und in unendliche Colliſionen mit der Wirklichkeit geräth. Daß die Liebe in beiden Sphären die Hauptrolle ſpielt, bedarf nach den Andeutungen des §. 322 keiner weiteren Erklärung; knüpfen ſich im modernen Ideale die Metamorphoſen der ſich entwickelnden Perſönlichkeit im ernſten Sinn an dieſe innigſte Genugthuung der Subjectivität, ſo wird die Parodie des Ernſtes, die weſentlich das Subjective

Digitized by Google

aufſucht und dem Menſchen in ſein Geheimſtes nachſchleicht, daſſelbe Motiv mit der größten Vorliebe ausbeuten und die Noth der Liebenden luſtig mit einer Heirath oder mehreren ſchließen. — In der Tragödie haben wir eine Form unterſchieden, die auf ſagenhaft heroiſchem Grunde ruht; in der Komödie kann von ſolch' großem Inhalte nicht die Rede ſein; zwar hat das Satyrſpiel, zum Theil auch die griechiſche Komödie den komiſchen Keim, der in den Göttern und Heroen lag, kühn ausgebeutet, im Ganzen und Großen aber kann es nur die Verwendung mythiſcher Motive zu einer frei erſonnenen phantaſtiſchen Fabel ſein, was der ſagenhaft heroiſchen Tragödie logiſch an die Seite zu ſtellen iſt; dem griechiſchen Komiker diente die mythiſche Anſchauungsform überhaupt, Alles zu perſonificiren und ſich eine tolle Wunderwelt jenſeits des Naturgeſetzes zu ſchaffen; den neueren ſteht die Poeſie des romantiſchen Aberglaubens zu Gebote, wie Shakespeare die Elfen, den Zauber in heiterer Weiſe verwendet; er hat aber freie Hand, auch in den claſſiſchen Mythus zu greifen, ja dieſen und den mittelalterlichen in humoriſtiſcher Willkür zu vermengen. Man erkennt jedoch, daß wir hier aus der Eintheilung, wie ſie ſich zunächſt rein auf den Stoff gründet, heraustreten: das Komiſche bringt es mit ſich, daß das Gewicht ſogleich auf die freie Willkür in Ausſpinnung der durch Glauben und Sage gegebenen Motive fällt; da entſteht die Frage, wie weit eine hierauf gebaute Fabel noch zeitgemäß ſei, und wenn, mit welchen Stoffen ſie ſich am naturgemäßeſten verbinde u. ſ. w.: dieſe Frage gehört aber in andern Zuſammenhang.

§. 916.

Der Seite der Auffaſſung nach kann es im komiſchen Gebiete nicht einen ebenſo beſtimmten Unterſchied von Prinzipien- und Charakterdrama geben, wie in der Tragödie, dagegen tritt mit entſcheidender Kraft ein anderer auf, der darin beſteht, daß das Komiſche entweder aus den Charakteren oder dem Schickſale, d. h. hier, dem Spiele der Liſt und des Zufalls, entwickelt wird: Charakter- und Intriguen-Luſtſpiel. Jene Form iſt die tiefere, dieſe mehr Sache des formellen, doch ſpezifiſcher dramatiſchen Talents; der Gegenſatz ſoll nicht einſeitig, ſondern bloßes Uebergewicht der einen oder andern Auffaſſung ſein.

Es bedarf hier keiner beſondern Beſtimmung darüber, wie ſich die vorliegende Eintheilung zu der erſten verhält, denn es leuchtet ein, daß der eine oder andere Stoff nach Beſchaffenheit oder Auffaſſung im Sinne der Charakter- oder Intriguen-Komödie behandelt werden kann. Dieſe Unterſcheidung iſt es, welche im komiſchen Gebiete an die Stelle des Gegenſatzes von Prinzipien- und Charakterdrama tritt. Die politiſche Komödie des Ariſtophanes und die moderne ſoziale kann zwar in entfernter Bedeutung Prinzipienkomödie heißen, da ſie ein Bild der Endlichkeit und Verkehrung

Digitized by Google

objectiver Lebensmächte gibt, allein das Gewicht fällt doch in allem Komiſchen ſo ſtark auf das Subjective, auf die Willkür, Narrheit, Schwäche und Eitelkeit als den Grund jener Verkehrung, daß der Unterſchied dieſer Form von der ganzen übrigen Maſſe viel zu relativ iſt, um einen ſtehenden Gegenſatz zu begründen. Dagegen konnte im ernſten Gebiete der Unterſchied von Charakter- und Schickſals-Drama keine eingreifende Bedeutung gewinnen: nur entfernt kann man eine Tragödie der grauſamen Gewalt der Verhältniſſe Schickſalstragödie nennen und was in der modernen Poeſie gewöhnlich ſo heißt, hatten wir nur als eine Verirrung aufzuführen. In der Komödie verhält ſich dieß anders, hier kann der Nachdruck der Behandlung ganz entſchieden auf die Seite des Ganges der Handlung, auf die dramatiſche Bewegung fallen. Zunächſt bildet hier ein Hauptmoment die Liſt und dieſe fließt allerdings aus dem Charakter, doch nicht aus der Tiefe der Individualität, ſondern einfach aus der untergeordneten Sphäre der Intelligenz, welche im Luſtſpiel eine natürliche Herrſchaft behauptet. Es iſt aber nicht die Liſt an ſich, ſondern ihre Kreuzung mit den frappanten Schlägen des Zufalls, was die Form des Intriguenluſtſpiels begründet. Die Zufälligkeit iſt im Komiſchen berechtigt, ihrem ganzen Umfange nach losgelaſſen (vergl. §. 150); ſie tritt an die Stelle des Schickſals. Im Tragiſchen iſt ein Schickſal, das ſich nicht aus den Handlungen entwickelt, das wie aus einem Hinterhalte dem Menſchen auflauert, ein Fehler; das Komiſche dagegen als durchgeführte Handlung, als Drama, iſt gerade ſeinem Weſen nach ein Spiel zwiſchen der Freiheit und einer Macht, die unvermuthet, unberechenbar von außen eingreift, überraſcht, neckt, völlig irrational und doch wieder wie ein kluger, neckender Dämon erſcheint, ganz ähnlich dem Verhältniſſe von Zufall und Berechnung im Kartenſpiel (vergl. St. Schütze, Verſ. einer Theorie d. Kom. S. 76). Negativ rechtfertigt ſich dieſe Macht des Zufalls dadurch, daß ſie kein ernſtliches Uebel bewirkt, poſitiv aber dadurch, daß im Komiſchen der Menſch ſelbſt als relativ unbewußt, hiemit als bloße Natur geſetzt iſt, daher er dem Naturzufall nicht zürnen kann. Nun bietet er allerdings ſeinen Verſtand auf, alle Mittel der Liſt, je feiner, deſto beſſer; zunächſt kämpft Liſt mit Unverſtand, größere mit geringerer auf der menſchlichen Seite, aber alle Kämpfenden miteinander ſchwanken zwiſchen Vernunftweſen und bloßen Naturweſen, weil die Liſt, ſo fein ſie ſein mag, eine mehr thieriſche Kraft bleibt; dieſer Kampf zwiſchen Menſch und Menſch nun wiederholt ſich im Verhältniß der Menſchen zum Zufall, dem unwillkürlich ebenfalls Liſt untergeſchoben wird. Die Unterſchiebung iſt im komiſchen Drama noch ſpezieller begründet, als im Komiſchen überhaupt, weil hier Alles Handlung und Berechnung iſt, daher ganz natürlich dieſe Auffaſſung auf den Zufall übergetragen wird, als wäre er ein Mitſpieler, der Gegner im Schachſpiele; ſie hat aber auch eine Wahr-

Digitized by Google

heit: was der Menſch durch den Zufall erlebt, bleibt imputabel, weil er ſich mit ſeinen Wünſchen, Gelüſten, Wollen und Berechnen ganz in das Element einläßt, worin der Zufall waltet; die eigene Zurechnung aber legt dem Zufall naturgemäß einen Zurechner unter. Alle ächten, glücklichen Luſtſpielmotive drehen ſich um einen ſchlagenden Moment des neckenden Spiels zwiſchen Berechnung und Zufall. Allein dieß Verhältniß kann auch ſo behandelt werden, daß es das Motiv bildet, um die Aufmerkſamkeit auf das Spiel des Hellen und Dunkeln, des Bewußten und Unbewußten im Innern des Menſchen hinzuleiten, und darauf gründet ſich das Charakterluſtſpiel im Unterſchiede vom Intriguenluſtſpiel. Es iſt kein Zweifel, daß daſſelbe die tiefere Seite der Komik ergreift; das Zwielicht im Geiſte, die wunderbaren Verſchiebungen und Reflexe des Vernünftigen und der Grille, des feſten, klaren Wollens und der Schwäche, des dunkeln Triebs, der Selbſterkenntniß und der Blindheit, des Sinns im Wahnſinne, des Wahnſinns im Sinne, alle die irrationalen Brüche im originellen Menſchen und die Widerſprüche des Humors: da liegt ohne Frage eine tiefere Komik, als in dem mathematiſchen Witze der Kreuzungen von Liſt und Zufall. Wir haben ſchon in der allgemeinen Erörterung der Stylgegenſätze den romaniſchen Völkern, namentlich Spaniern und Franzoſen, vorherrſchend das Talent für dieſe zweite Seite zugeſprochen (vergl. §. 908). Die ſpaniſchen Mantel- und Degenſtücke, ſo weit ſie zur Komödie gehören, ſind weſentlich Intriguenſtücke; Moliere iſt als Charakterzeichner berühmt, aber ſeine Charaktere ſind nicht Individuen, ſondern Typen, und der komiſche Accent fällt daher nicht auf verſchlungene Tiefen der Subjectivität, ſondern auf die Situation, worin der Charakter ſeine ſtehenden maskenhaften Züge entwickelt; die ganze neuere Luſtſpiel-Literatur der Franzoſen aber zeigt, daß es das Spiel der Intrigue iſt, was ihrer zierlichen Hand, ihrem diſponirenden, mathematiſch witzigen romaniſchen Geiſte beſonders anſteht. Niemals haben wir ſie in ihrer leichten, ſchwebenden Bewegtheit, ihrem heiteren Witze der komiſchen Schläge im Gange der Handlung erreicht. Witz iſt allerdings weniger, als Humor. Der germaniſche Geiſt iſt ſtets der concreteren Komik des Charakterluſtſpiels nachgegangen; von Shakespeare's Komödien ſind eigentlich nur die Irrungen ein Intriguenſtück zu nennen; aber Shakespeare hatte zum Humor, der eine komiſche Charakterwelt erfand, den leichten Witz der Compoſition einer Handlung, welche mehr oder minder Intrigue iſt, und hier fehlt es den Deutſchen. Der Grund, warum wir ſo arm ſind an Komödien, liegt zum Theil allerdings in dem Mangel einer Geſellſchaft, einer großen Tonangebenden Hauptſtadt mit der gleich fließenden Stoffquelle komiſcher Typen, komiſcher Verhältniſſe, zum Theil auch im Mangel politiſcher Freiheit, weit mehr aber in einer Einſeitigkeit des Talents, die wir zu §. 899 ſchon erwähnt haben: der deutſche Genius beſitzt alle Tiefe für die inhaltsvollere

Digitized by Google

Seite, die humoriſtiſche Charakterſchöpfung, und entbehrt die Leichtigkeit für die formellere Seite, für die Compoſition der Handlung, die ja eben irgendwie immer Intrigue ſein muß. So kommt es, daß der tiefer begabte Geiſt nichts machen kann, weil ohne Handlung kein Drama denkbar iſt, und vom leichteren überholt wird, der friſchweg eine Handlung erfindet und oft mit nichtigen, Schablonenhaften, ſelbſt frivolen, nicht komiſchen Charakteren wie mit Rechenpfennigen witzig ſpielt, und daß wir in unſerer Armuth noch an einem Kotzebue dankbar zehren müſſen. Wir haben ähnliche Trennungen des an ſich Zuſammengehörigen in aller Kunſt, namentlich auch in der bildenden beobachtet. Es gilt auch hier, was von allem Dramatiſchen gilt, daß das Talent für die Compoſition der Handlung, wenn auch das weniger tiefe, doch das von der Gattung ſpezifiſcher geforderte iſt. Freilich dürfen wir uns mit unſerem Sinne für Charakter-Tiefe auch nicht zu ſehr brüſten, er verläuft ſich in eine fatale Neigung, das Seltſame, Grillenhafte, was auch nicht komiſche Wahrheit hat, für Tiefe der Individualität zu geben. — Der Unterſchied des Charakter- und Intriguenſtücks wird und ſoll bleiben, aber das letztere mit leeren, blos ſchematiſchen oder blos ſkizzirten Charakteren iſt hohl und das erſtere mit ſchwacher Fabel bewegt ſich nicht, klebt, wird bloßes Leſedrama.

§. 917.

Der Unterſchied der Style iſt in der Komödie von ungleich geringerer Kraft, als in der Tragödie, da die ganze Gattung vermöge der Natur des Komiſchen zum charakteriſtiſchen Style drängt. Der claſſiſch ideale äußert ſich theils durch mehr generaliſirende, typiſche Behandlung der Charaktere, theils durch phantaſtiſche Perſonificationen und Handlung, daher das Mythiſche (§. 915) eigentlich hier ſeine Stelle findet; dieſe Art der komiſchen Idealität fordert zugleich rhythmiſche Sprachform, während dem entgegengeſetzten Style die Proſa angemeſſen iſt; urſprünglich hat ſie ſich mit dem politiſchen Stoffe verbunden.

Der Styl-Unterſchied iſt ſchon in §. 906 in Beziehung auf den Uebergang von der alten zur neuen Komödie in der griechiſchen Poeſie berührt und geſagt, daß derſelbe nach der einen Seite ein Fortſchritt ſei, weil das Weſen des Komiſchen auf die ausgebildete Kleinwelt des Privatlebens führe. Es folgt dieß einfach aus der Begriffs-Entwicklung dieſer Grundform des Schönen im erſten Theile des Syſtems; der Komiker ſpezialiſirt, detaillirt, weil er das unendlich Kleine gegen das Erhabene in den Kampf führt; was durch die Würde der tragiſchen Idee auch im charakteriſtiſchen Style nothwendig gebunden und gedämpft wird, die Naturwahrheit, die Einzelzüge menſchlicher Eigenheit, die Härten der Exiſtenz und jedes geſelligen Verhältniſſes, das eben entbindet er und ſein Blick iſt ein mikroſkopiſcher. Der Gegenſatz eines

Digitized by Google

charakteriſtiſchen und eines claſſiſch idealen Styles iſt daher für die Komödie ein im engſten Sinne nur relativer und Ariſtophanes ſelbſt im Vergleiche mit Sophokles ſo naturaliſtiſch und individualiſirend, als Rembrandt und Teniers im Vergleiche mit Raphael. Trotz dieſer Relativität iſt der Styl-Unterſchied vorhanden. Der §. ſetzt ihn zunächſt in die Behandlung des Charakters. Die Komödie der romaniſchen Völker hat denſelben, wie in anderem Zuſammenhang ſchon öfters geſagt worden iſt, von jeher typiſch behandelt: es ſind die Masken-artig ſcharfgeſchnittenen Figuren des zärtlichen Vaters, gutmüthigen Polterers, ſchelmiſchen und dummen Bedienten, Geizhalſes, Charlatans, Hypochondriſten, Heuchlers, Intriguanten, Renommiſten, Biedermanns u. ſ. w., die in der Schauſpielkunſt Rollen-Fächer heißen. Die Typen ſind durch ihre Einfachheit ſchlagend, entſchieden ausgeprägt wie das Bild menſchlicher Eigenſchaften in den Charakteren der Thierwelt, aber es ſind keine wahren Individuen mit der verwickelten, unausmeßbaren Vielheit von Eigenſchaften, die das wirkliche Einzelweſen, ſo beſtimmt auch Eine Eigenſchaft in ihm herrſchen mag, charakteriſiren. Dieſe Richtung des Geiſtes der romaniſchen Komödie ſtammt durch verwandte Anſchauungsweiſe und wirkliche Nachahmung von der neueren Komödie der Alten; ihre Charaktere ſind die reinen Abkömmlinge der letzteren, und dieſe, obwohl ſie in anderer Beziehung den Ausgang des charakteriſtiſchen Styls darſtellt, iſt doch in der Charakterbehandlung auf ihre Art einfach und uncolorirt wie die Statuen-artigen Geſtalten der antiken Tragödie; es ſind ungleich mehr empiriſche Züge aufgenommen, aber weit nicht ſo viele, als der porträt-artige Blick der germaniſchen Auffaſſungsweiſe ergreift und aufnimmt. Dieß läuft denn ſchließlich auf den Standpunct des mythiſchen Bewußtſeins zurück, dem doch auch die neuere Komödie des antiken Theaters noch angehört: die Gewohnheit, die allgemeinen Grundzüge des Lebens, herausgehoben aus der Verwicklung des Empiriſchen, in abſoluten Perſonen zu objectiviren, wirkt vereinfachend, nur die weſentlichen Züge entwickelnd auf die Charakterzeichnung in der Kunſt. Sie äußert ſich aber auch in der beſondern Form: in der Perſon des Narren, des Hanswurſts, der in der neueren Komödie der Griechen und beſtimmter in der römiſchen ſchon auftaucht, im Mittelalter fortlebt und in den Anfängen der modernen Komödie, wie noch heute im Volksluſtſpiel, ſeine große Rolle behauptet. An dieſer Figur kann man recht den Unterſchied der Style erkennen, denn im charakteriſtiſchen iſt Alles gegenſeitig bedingt, die Komik liegt im dialektiſchen Zuſammenhange des Ganzen und iſt an die Einzelnen nach Maaßgabe ihres motivirten Verhältniſſes zu der Handlung vertheilt, der Narr dagegen hat in der Handlung nur eine ſcheinbare Rolle und iſt eigentlich die Perſongewordene, für ſich herausgeſtellte Komik des Ganzen, ein komiſcher Gott. Neben ihm treten in der italieniſchen Volkskomödie, wo er wirklich auch

Digitized by Google

noch die Maske trägt, die Masken-artigen ſtehenden Figuren des Stotterers u. ſ. w. auf. Shakespeare hat den Narren noch; er iſt aber im Luſtſpiele wirklich nicht ebenſo der Urheber des charakteriſtiſchen Styls wie im ernſten Drama; wenigſtens nur ſofern das Charakteriſtiſche in der humoriſtiſchen Tiefe der Perſonen liegt: ſeine Fabel führt nicht ſo eng in die Wirklichkeit des Lebens, als der moderne Realismus es mit ſich bringt, er liebt phantaſtiſche Situation und Handlung. — Dieß führt uns auf einen weiteren Grundzug des komiſchen Idealſtyls, wie er in ſeiner reinſten Geſtalt allerdings nur in der alten, der Ariſtophaniſchen Komödie gegeben iſt: jenes Gegenbild des Mythiſchen in der Handlung, die weſentlich wunderbar komiſch (vergl. §. 915), alſo grotesk iſt (vergl. §. 440, a.). Der neueren Zeit ſteht hiefür ſtatt des claſſiſchen Mythus der romantiſche Glauben, die Elfen-, Feen-, Zauber-Welt des Occidents und Orients, Himmel und Hölle, Engel und Teufel zu Gebote: freilich ein anderes Element, das mit einem vertieften Gemüthsleben zuſammenhängt; dennoch wird auch hier, wo es eingeführt wird und eine phantaſtiſche Fabel begründet, niemals der Grad von Detaillirung der menſchlichen Verhältniſſe eintreten können, welche der charakteriſtiſche Styl mit ſich bringt, denn alles Herausſtellen der Motive in der Form wunderbarer Perſonification führt irgendwie auf die einfachere Idealität des claſſiſchen, plaſtiſchen Styls. Wie die typiſche Charakterbehandlung und die phantaſtiſchen Motive in der Fabel ſich naturgemäß anziehen, zeigt Gozzi in der Vereinigung der italieniſchen Masken mit dem dramatiſirten Feen-Mährchen; es war der Verſuch einer Verjüngung der Volkskomödie, die in Gefahr ſtand, von dem charakteriſtiſchen Style der Kunſtdichtung (Goldoni) verdrängt zu werden, ähnlich den ſpäteren Beſtrebungen Raimund's in Wien. Es iſt wahr, daß die moderne Zeit dieſe phantaſtiſche Komödie der Volksbühne und der Verbindung von Poeſie und Muſik, der höheren komiſchen Oper und der volksmäßigen, muſikaliſchen Zauberpoſſe überlaſſen hat, daß jene Verſuche der romantiſchen Schule, auf den Spuren von Shakespeare's Sommernachtstraum und Gozzi's Stücken, keine gedeihliche Folge haben konnten (vergl. Hettner a. a. O. S. 165. 166); doch haben wir bereits die Meinung ausgeſprochen, daß die phantaſtiſch mythiſche Komik ſich unter günſtigen Verhältniſſen wieder erheben und mit großem politiſchem Stoffe verbinden könnte (auch Hettner läßt dieſe Ausſicht unbenommen, S. 176 ff.); dieß geſchah in den Bemerkungen zu §. 915 und es beſtätigt ſich nun, was dort geſagt iſt, daß die Frage über das Mythiſche in der Lehre von der Komödie nicht zu den Unterſchieden des Stoffs, ſondern des Styls gehört. — Endlich erhellt von ſelbſt, daß der claſſiſch ideale Styl, ſo weit er in der Komödie ſich entwickeln kann, rhythmiſche Sprachform mit ſich bringt; als komiſches Gegenbild der Götterwelt, das die Wirklichkeit aus den Bedingungen des proſaiſchen Zuſammenhangs

Digitized by Google

herausshebt, wird er auch nach dieſer Seite der Stimmung jenen Ausdruck geben, daß wir in einer andern, als der gemeinen Welt, uns befinden. Ein Wechſel kühner Versformen wird ſich einer modernen hohen Komödie ebenſo natürlich darbieten, wie der Ariſtophaniſchen. Der charakteriſtiſche Styl ſpricht dagegen zwar nicht nothwendig, aber mit Fug und Recht, je enger er in die Zuſtände der wirklichen Geſellſchaft hereintritt, in Proſa. Er iſt und bleibt der höher berechtigte und herrſchende, genau, wie in der Malerei, ja noch um ſo viel mehr, als die Poeſie das Komiſche tiefer erſchöpfen, in ſeine engſten Falten verfolgen kann und muß.

§. 918.

Die moderne Komödie liebt, namentlich um der Bedeutung willen, die ſie der Leidenſchaft der Liebe beilegt, einen im ernſten Sinne ſpannenden und rührenden Mittelpunct und je nach der Intenſität und Ausdehnung dieſer Seite entſteht daher ein fließender Unterſchied zwiſchen Werken, die der Tragödie mit glücklicher Löſung verwandt ſind, und ſolchen, die ſich in ungetheilterer Komik bewegen (vergl. §. 914).

Es iſt hier nicht die Rede von jenem Ernſte, der den Einen Pol im Weſen des Komiſchen überhaupt und mit beſonderer Tiefe im Humor bildet, ſondern von einem beſtimmten Inhalte der Fabel, der eine Spannung für ſich in Anſpruch nimmt, die ſich Furcht- und Mitleid-erregend anläßt. Das Eindringen ſolcher Motive in das moderne Luſtſpiel iſt zunächſt aus demſelben Grunde zu erklären wie die Polymythie der modernen Tragödie: wir wollen eine colorirtere, vielfacher gebrochene, eine contraſtreichere Welt, und ſo denn auch hier eine Wirkung der Folie, eine Schärfung des Scherzes durch ernſte Unterlage. Dieß hat namentlich in der Compoſition den Dualismus von zwei Handlungen oder Gruppen zur Folge gehabt, wovon die eine die Ironie der andern iſt; eine Anlage, wie ſie die Spanier und Shakespeare nicht nur in derjenigen Gattung lieben, die wir nicht hieher zählen, nämlich im Tragiſchen mit glücklichem Ausgang, im Schauſpiele, ſondern auch im Luſtſpiele, wo denn die parodirte Seite entweder im ſtrengeren Sinn ernſtes Intereſſe in Anſpruch nimmt oder von der parodirenden wenigſtens durch erhöhende Sitte und Bildung abſticht. Der ſpeziellere Grund der Einführung rührenden Ernſtes liegt in dem unendlich vertieften Intereſſe, das die Perſönlichkeit und ihr ſubjectiver Lebensgang für den modernen Geiſt gewonnen hat; namentlich iſt es die Liebe, die für uns mit der Entwicklung des ganzen Menſchen in ſo ernſtem Zuſammenhange ſteht, daß wir uns einen ſpannenden, ſentimentalen Grundton im Luſtſpiele nicht gern nehmen laſſen. Damit iſt natürlich nicht die breite Phantaſieloſigkeit ge-

rechtfertigt, die keinen ganzen Humor verſteht und nichts zu greifen meint, wenn ihre plumpen Finger nicht ein ſolides Stück nackter Wahrheit faſſen und eine Moral ad saccum ſchieben können; der verbreitetere Grund des in Rede ſtehenden Bedürfniſſes iſt leider dieſer proſaiſche Sinn, der die Wahrheit, daß unſere Komödie in proſaiſchen Verhältniſſen ſpielt, aber eben aus ihnen ihre komiſchen Contraſte zieht, in die Unwahrheit der Forderung eines proſaiſchen, ſtoffartig berechneten Inhalts verkehrt. Da kann freilich die Shakespeare'ſche Komödie nicht mehr verſtanden werden, die nicht nur eine Welt phantaſiereicher, flüſſiger, jeder luſtigen Grille Luft laſſender Sitte zum Schauplatz hat und daher die Tiefen der Komik aus dem ungehemmt waltenden Charakter ſchöpft, ſondern ſelbſt den ſchweren Ernſt, wo ſie ihn einführt, mit dem ganzen übrigen Inhalt in leichten, perlenden Champagnerſchaum, in ſtoffloſen Aether des Humors auflöst. — Dieß führt uns in entgegengeſetzter Richtung zu dem Puncte zurück, zu dem uns die Tragödie mit glücklichem Ausgang in §. 914 führte. Es iſt ein ſchwankender Unterſchied verſchiedener Annäherungsgrade an dieſe Form des Tragiſchen, der ſich aus jener Miſchung erzeugt und der ſich am beſten an Shakespeare's Stücken aufweiſen läßt, auf die wir zurückkommen, nachdem wir ebendort bereits geſagt, daß wir ihm nicht ſchlechthin Recht geben, wenn er eine Tragödie mit glücklichem Ausgang anders, als mit ſo ſtarker Einmiſchung des Komiſchen, daß eine Komödie entſteht, gar nicht kennt. Wir unterſuchen hier nicht, ob er im einen oder andern der folgenden Dramen nicht beſſer das Komiſche mehr geſpart und ſo das daraus gemacht hätte, was wir gewohnt ſind ein Schauſpiel zu nennen, ſondern ſagen nur, daß die verſchiedenen Stufen der Annäherung an dieſes, wie ſie hier ſich darſtellen, überhaupt möglich ſind und bleiben. Die eine ſteht durch beſondere Stärke und Ausdehnung des Ernſtes in der nächſten Nachbarſchaft des Schauſpiels; ſo der Kaufmann von Venedig, Ende gut Alles gut, Viel Lärmen um Nichts, Sturm, Cymbeline, Maaß für Maaß, das Wintermährchen. Shakespeare hat eine eigene Kraft, das Peinliche, Furchtbare, Schauerliche in ganze und anhaltende Wirkung zu ſetzen und ihm doch einen leichten, ſchwebenden Charakter zu geben, ſo daß man es von Anfang an nur wie einen böſen Traum fühlt; ein Reich des Lichtes, Gewißheit des über Dämonen ſiegenden Geiſtes, gießt ſeine Strahlen darüber aus, geſammelt in Charakteren wie Porzia. Nach dieſer Form folgt eine zweite, worin das Komiſche entſchiedener überwächst, aber ein rührender, ſentimentaler Hauptfaden hindurchgeht; hieher gehören H. Dreykönigsabend, So wie es euch gefällt, hieher auch die ganze Hauptmaſſe des neueren Luſtſpiels, nur daß kaum irgendwo das Sentimentale in jenen tiefen, fließenden, immanenten Zuſammenhang eines humoriſtiſchen Charakters geſtellt iſt wie namentlich in dem letzteren Stücke Shakespeare's und deſſen Hauptfigur,

Digitized by Google

der herrlichen Roſalinde. Endlich öffnet ſich ein Feld, worin auch das Rührende vornherein ſo leicht genommen, in ſo heitere Bedingungen hineingeſtellt iſt, daß wir uns von Anfang bis Ende in der Sphäre des reinen Spiels befinden; Shakespeare's Der Liebe Müh' umſonſt, Gezähmte Böſe, Sommernachtstraum gehören hieher. Wir enthalten uns, aus der Maſſe des Modernen weitere Beiſpiele einzureihen, aber wir wiederholen die Klage, daß uns die unendliche Poeſie der Heiterkeit abgeht, die den ſtoffartigen Ernſt des ſpannenden Theils unſerer Fabel in die leichten Lüfte der humoriſtiſchen Idealität erhöbe. Wir haben ſehr luſtige Intriguenſtücke, aber keine tief humoriſtiſche Charakterluſtſpiele, die zugleich in der Fabel ſich leicht und geiſtreich bewegten. Es iſt freilich ſchwer, die Proſa der Lebensverhältniſſe zu bezwingen, nachdem der moderne, ausgebildet charakteriſtiſche Styl ſich doch in ſie einlaſſen muß; ähnlich ſchwer wie im Roman. Shakespeare war, wie wir vorhin angedeutet, durch die gelüftete, phantaſiereiche, das Leben mit unendlichen Maskenſcherzen ſchmückende, jeder Originalität und Narrheit freien Raum gönnende Sitte ſeiner Zeit unterſtützt; das hochgeſtimmte, in allen Nerven bewegte ſechszehnte Jahrhundert hat ihm den Weg in die Seligkeit des komiſchen Olympus geöffnet, wo er mit Ariſtophanes weilt.

§. 919.

1. **Der Unterſchied der Hauptformen des Komiſchen fordert, was die unmittelbarſte und einfachſte derſelben betrifft, eine beſondere Neben-Eintheilung, welche ſich darauf gründet, daß im Gebiete der Komödie die naive Poeſie eine dauernde Rolle ſpielt: das Volksluſtſpiel bewegt ſich rein auf dem Boden des Burlesken, die Kunſtpoeſie iſt ihm fremder, am meiſten hält ſie ihn**
2. **in einer Gattung kleineren Umfangs, der Poſſe, feſt. Im Uebrigen zieht ſich dieſe Form des Komiſchen wie die des Witzes und des Humors in unbeſtimmbaren Verhältniſſen durch die verſchiedenen Arten der Komödie, wie dieſelben nach den andern Eintheilungsgründen ſich unterſcheiden, und es läßt ſich nur ſo viel aufſtellen, daß das Intriguen-Luſtſpiel mehr Sache des Witzes, das Charakter-Luſtſpiel mehr Sache des Humors iſt und daß, was den Stylgegenſatz betrifft, der letztere ſeine entſchieden angewieſene Stelle in der phantaſtiſchen Fabel der idealkomiſchen Richtung hat und eben hier zugleich in der Form des Burlesken ſich ausſpricht (vergl. §. 214).**

1. Hier, wo es ſich von der Anwendung der großen Unterſchiede des Komiſchen auf die Eintheilung der Komödie handelt, müſſen wir noch einmal auf die Volkspoeſie zurückkommen. Wir haben ſie im Epos, in der lyriſchen Dichtung thätig und am entſchiedenſten in der letzteren ihr Feld behaupten geſehen; aber auch das Drama iſt ihr nicht verſchloſſen, der na-

türliche Spieltrieb als ſubjectiver Nachahmungstrieb (§. 515, 2.) kommt ihr hier zu entſchieden zu Hülfe, als daß ſie nicht der kunſtmäßigen Poeſie ihre naiven Erzeugniſſe voranſchicken ſollte. Die Myſterien waren die Vorläufer der modernen Tragödie, die Faſtnachtsſpiele der Komödie. Allein auf jenem Felde konnte ſich die naive Dichtung neben der entwickelten Kunſtpoeſie nicht fortbehaupten; im ernſten Gebiete kennt das Volk keine andere Idealität, als die mythiſche, und bringt es nie vom halb Epiſchen zum ächt Dramatiſchen; die Hoffnungen, die man an die Feſtſpiele im bairiſchen Gebirge knüpfte, waren irrig. Dagegen hat gerade das Volk den rechten Sinn der Realität für das Komiſche und der Vorgang ſeiner naiven Erzeugniſſe in dieſem Gebiete war ungleich wichtiger und fruchtbarer, als der im ernſten; daher hat ſich neben der Komödie der Kunſtpoeſie und ihrem Theater das Volksluſtſpiel mit der Volksbühne mitten in den Städten erhalten längſt nachdem die erſtere recht in Oppoſition gegen ſie und ihren Cynismus die feinere Komik ausgebildet hatte. Es bewegt ſich naturgemäß im greiflich Komiſchen, wie wir es in §. 188 ff. dargeſtellt haben, und an dieſe Form knüpft ſich daher die hier erwachſende Neben-Eintheilung der Komödie. Wir haben dem derben Geiſte des Poſſenhaften ſein gutes Recht zuerkannt und die Komödie der Bildung dürfte ſich an dieſer Quelle recht wohl erfriſchen, Geiſt des geſunden und ungetrübt heiteren Lachens ſchöpfen, wie die lyriſche Poeſie ächtes Gefühl aus dem Brunnen des Volkslieds. Die Objectivität des Naiven geht hier ſo weit, daß die Rede entbehrlich wird und die Pantomime hinreicht; die alten italieniſchen Scherze des Pierro, Arlechino, Pantalone, der Colombine u. ſ. w. haben ſich gerade darum auch wirklich am reinſten in ihrem Element erhalten, denn mit der Rede ſind viele zerſetzende Stoffe in das Volksluſtſpiel eingedrungen, wie S. Carlino in Neapel, die Volkstheater in Wien allerdings leidig beweiſen. Raimund führte Romantik, directe Moral, Politik, Sentimentalität hinein, blieb aber in den Grundlagen noch ächt volksthümlich komiſch, mit Neſtroy und And. aber beginnt die Gemeinheit und die Corruption. — Wir haben im erſten Theile das naiv Komiſche durch den Namen Poſſe bezeichnet; der §. ſetzt dafür nur darum den Namen Burleske, weil im gegenwärtigen Zuſammenhang der erſtere eine beſondere Form bezeichnet, und zwar diejenige, welche im Gebiete der Kunſtpoeſie am verwandteſten dem Volksluſtſpiele gegenüberſteht. Es iſt eine kleine Form, die gewöhnlich einer Tragödie oder einer Komödie mit rührendem Mittelpunct an Einem Theater-Abende nachfolgt, die Farce der Franzoſen und von dieſen mit beſonderer Zierlichkeit angebaut. Sie verhält ſich wie die Novelle zum Romane, ſie entwickelt mit ſchlagender Kürze eine komiſche Situation. Sie mag dieſelbe aus den raffinirten Zuſtänden der modernen Geſellſchaft nehmen: auch dieſe laden ſich in unendlichen Verlegenheiten, Contraſten aus, die ſich derb in der Körperwelt nieder-

Digitized by Google

ſchlagen, und davon handelt es ſich, denn die Poſſe ſpielt eben wegen ihrer Kürze nothwendig in dem Elemente der greiflichen Komik, des Burlesken, und liebt denn bei aller Kunſtform der Behandlung auch vorneherein in der Fabel den Boden der ſinnlichen Contraſte. Ihr entſpricht das Satyr-Drama der Alten. Es war vom Volke gefordert, das ſich die Luſt des Dionyſos-Feſtes nicht ganz durch die Tragödie nehmen laſſen wollte, ſondern eine Erholung von ihrem ſtrengen Ernſte bedurfte, und dieſe Bedeutung hat auch die moderne Poſſe. Das Komiſche iſt unendlich mehr, als bloße Erholung, aber es iſt doch weſentlich auch Erholung, und wenn der deutſche Ernſt es verſchmäht, jener wehmüthigen Beruhigung, welche im Schluſſe der ächten Tragödie liegt, noch das derbe Gelächter folgen zu laſſen, ſo mag er doch dem leichteren franzöſiſchen Blute darum, weil es ſolche Abſpannung liebt, ſo wenig zürnen, als dem griechiſchen.

2. Im Uebrigen kann der Unterſchied der Hauptformen des Komiſchen keine Eintheilung begründen; die verſchiedenen Arten der Komödie, wie ſie ſich uns nach andern Eintheilungsgründen ergeben haben, ſtellen ſich ſämmtlich bald mehr auf dieſen, bald mehr auf jenen Boden, und Beſtimmteres läßt ſich nur ſo viel ſagen, was übrigens ſchon in unſern frühern Erörterungen mehrfach von ſelbſt hervorgetreten iſt: das Intriguenſpiel mit ſeinen Schachzügen gehört mehr dem Witze, das Charakterſpiel, nur nicht jenes, das den Charakter typiſch behandelt wie Moliere, dem Humor an. Daß der hochkomiſche Styl, wie er ſich bei Ariſtophanes mit dem politiſchen Stoffe verbunden hat, im großartigen mythiſchen Wahnſinn ſeiner Fabel humoriſtiſch iſt, haben wir ebenfalls ſchon früher ausgeſprochen; daß aber der Humor gern in die Poſſe heruntergreift, die Keckheit ſeiner Weltverkehrung in ihre Form gießt und ſie ſo zur Groteske auftreibt, iſt in §. 214 gezeigt.

§. 920.

Dem Werthverhältniſſe nach ſteht die Komödie inſofern über der Tragödie, als ſie freiere, in Gemüthsgleichheit über dem Gegenſtand ſich erhaltende Subjectivität fordert und das Erhabene, das den Inhalt der Tragödie bildet, als das eine ihrer Momente mitumfaßt. Allein in dieſer Stellung wird das Erhabene nur von einer Seite, der verſtändigen, beleuchtet und kommt nicht zur Entwicklung, die Gemüthsfreiheit aber ohne die Aufgabe, in der Gewalt der ſubſtantiellen Aufregung Stand zu halten, wird leicht zur Inhaltsloſigkeit oder zum grillenhaften Spiele der willkürlichen Subjectivität.

Man muß ſich natürlich auch hier hüten, ein abſtractes Verhältniß von Geringer und Beſſer anzunehmen, auch hier wohl bedenken, daß der Gewinn im Fortſchritte zu einer reicheren Stufe immer zugleich Verluſt iſt.

Digitized by Google

Schiller (Ueber naive und ſentimentale Dichtkunſt S. 256 ff.) ſpricht den Vorzug der Komödie in folgenden Sätzen aus: „die Tragödie fordert das wichtigere Object, die Komödie das wichtigere Subject; dort geſchieht ſchon durch den Gegenſtand viel, hier nichts durch ihn und Alles durch den Dichter. Den tragiſchen Dichter trägt ſein Object, der komiſche muß durch ſein Subject das ſeinige in der äſthetiſchen Höhe erhalten. Jener darf einen Schwung nehmen, wozu ſo viel eben nicht gehört, der andere muß ſich gleich bleiben, er muß alſo ſchon dort ſein und dort zu Hauſe ſein, wohin der Erſtere nicht ohne einen Anlauf gelangt. Es iſt der Unterſchied des ſchönen und des erhabenen Charakters: dieſer iſt nur ruckweiſe und nur mit Anſtrengung frei, jener iſt es mit Leichtigkeit und immer. — Die Tragödie iſt beſtimmt, die Gemüthsfreiheit, wenn ſie durch einen Affect gewaltſam aufgehoben worden, auf äſthetiſchem Wege wieder herſtellen zu helfen; in ihr muß daher die Gemüthsfreiheit künſtlicher Weiſe und als Experiment aufgehoben werden; in der Komödie dagegen muß verhütet werden, daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemüthsfreiheit komme. Daher behandelt der Tragödiendichter ſeinen Stoff immer praktiſch, der Komödieendichter den ſeinigen immer theoretiſch, jener muß ſich vor dem ruhigen Räſonnement in Acht nehmen, dieſer muß ſich vor dem Pathos hüten und immer den Verſtand unterhalten; jener zeigt alſo durch beſtändige Erregung, dieſer durch beſtändige Abwehrung der Leidenſchaft ſeine Kunſt. Das Ziel der Komödie iſt einerlei mit dem Höchſten, wonach der Menſch zu ringen hat, frei von Leidenſchaft zu ſein, immer ruhig um ſich und in ſich zu ſchauen, überall mehr Zufall, als Schickſal, zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.“ — Schiller hat nicht bemerkt, daß dieſe Sätze in Einem Zuge mit der Behauptung auch deren Einſchränkung enthalten. — Daß zunächſt die Komödie in gewiſſem Sinn höher ſteht, folgt für uns prinzipiell aus dem innerſten Weſen des Komiſchen, wie es in der Metaphyſik des Schönen entwickelt iſt. Das Komiſche hat ſich erwieſen als Act der reinen Freiheit des Selbſtbewußtſeins, das den Widerſpruch, womit alles Erhabene behaftet iſt, ſich in unendlichem Spiel erzeugt und auflöst. Es enthält alſo das ſchlechthin Große, welches eben das Tragiſche iſt, als das eine Moment ſeines Prozeſſes in ſich, hat ſomit mehr, iſt darüber hinaus. Man kann ſo zunächſt immerhin ſagen, das Tragiſche ſei ſtoffartiger, in dem allgemeinen Sinne nämlich, daß der Dichter von der Wucht eines Geſetzes hingenommen ſei, das, aus einer Welt aufgewühlter Leidenſchaft aufſteigend, furchtbar, obwohl gerecht, durch die Welt geht und keinen Vollgenuß des Lebens, keine ſubjective Genüge geſtattet. Die Leichtigkeit und Freiheit des von dieſer Schwere entbundenen Geiſtes, der in der Komödie waltet, gleicht jener, die wir bei dem epiſchen Dichter gefunden haben; es iſt das verwandte freie Schweben

Digitized by Google

über den Dingen, deren Gegenſätze, von ſolcher Höhe, mit ſo gelöſtem Sinne betrachtet, gleich werden. Allein in der Verwandtſchaft ſteht die geiſtige Freiheit des Komödien-Dichters um ſo viel höher über der des epiſchen, als ſie mitten in der ergreifenden Gegenwärtigkeit der dramatiſchen Handlung ſich zeigt, im Elemente der Erſchütterung ſich behauptet. Die ſchwere, ſubſtantielle Aufwühlung der Tragödie hat ſie hinter ſich, die Form der Spannung hat ſie behalten und bewahrt in ihr den ungetrübten Gleichmuth. Die Komödie gehört daher auch dem ſpäteren Alter männlicher Reife, das aus Stürmen zur Ruhe und Heiterkeit gediehen iſt, von keiner Gewalt der Erfahrung aus dem Gleichgewichte gebracht wird und mit klarem, heiterem Blicke Großes und Kleines als die ungetrennten Seiten Eines Weltweſens erfaßt. Allein der Fortſchritt iſt auch Verluſt, die Leichtigkeit und Freiheit wird bei näherem Anblick ſelbſt wieder einſeitig. Sieht man auf die Tragödie zurück, ſo darf der Dichter doch natürlich nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes ſich ſtoffartig verhalten. Schiller ſtellt zwei Sätze, die einer Vermittlung bedürfen, ohne ſolche nebeneinander: nach dem einen ſcheint die Tragödie Pathos und Affect unmittelbar aus ihrem Inhalte zu empfangen, nach dem andern iſt es nur des Dichters freier Kunſtzweck, Experiment, daß er die Gemüthsfreiheit aufhebt, um ſie wieder herzuſtellen. Das Wahre wird ſein, daß gleichzeitig ein aus dem Stoff aufſteigender pathetiſcher Schwung und eine freie Beherrſchung deſſelben und Leitung zum Kunſtziele zuſammentreffen müſſen. Dem unreifen Jüngling ſcheint jener Schwung leicht das Ganze der poetiſchen Begeiſterung, aber die ächte Ironie iſt ihre andere, wichtigere Seite. Wenn wir nun vom epiſchen Dichter ſagten, er habe ſeine Ruhe noch nicht auf dem ſtürmiſchen Meere bewährt, ſo gilt vom komiſchen Dramatiker, daß er ſie *nicht mehr* auf dieſem Schauplatz bewähre; oft, weil er es nicht will, oft auch, und, ſo lang er es (durch Tragödieen) nicht gezeigt hat, immer vielleicht, weil er es nicht kann. Die Komödie enthält das Erhabene, das Tragiſche in ſich, aber nur um es, noch ehe es ſich entwickelt, an ſeiner Einſeitigkeit zu faſſen und in ſein Gegentheil mit plötzlichem Umſchlag überzuführen. Sie muß verhüten, daß wir uns in ſeinen Ernſt vertiefen, ſie darf daher alles Erhabene nur von der Seite des Verſtandes auffaſſen, wie in §. 179 gezeigt iſt und auch Schiller weiß. Der Humor gründet tiefer, als der Witz, er hat eine Wärme, ein Pathos zur Vorausſetzung, aber auch er eilt von dieſer Vertiefung fort zu der blos theoretiſchen Auffaſſung, wie Schiller es nennt, er muß es, um die Verkehrung alles Erhabenen als bloße Ungereimtheit, Narrheit belächeln zu können. Die Leichtigkeit iſt alſo um den Preis erkauft, daß das, was den großen Inhalt des ernſten Drama bildet, wirklich auch zu leicht genommen wird; jetzt, dießmal, auf dieſem Standpuncte mit Recht, aber nicht mit Recht, wenn man das ganze Schöne im

Digitized by Google

Auge hat, das auch den andern Standpunct fordert, welcher in die reine Form den ethiſchen Ernſt einſchließt. Es iſt im Erhabenen, ſagt §. 229, dem ganzen Schönen ein Unrecht geſchehen, indem das Moment der Sinnlichkeit, Einzelheit, Gegenwärtigkeit negirt wurde; das Komiſche iſt auch ein Unrecht, indem es die Idee negirt. Die humoriſtiſche Subjectivität weiß ſich als Hort und Bürge der Idee, nur darum wagt ſie, in jeder Geſtalt ſie zu verflüchtigen und aufzulöſen, aber ſie behält ſich ebendarum die wahre Wiederherſtellung derſelben ſtets nur vor, iſt mit keiner Wirklichkeit derſelben zufrieden, gönnt keiner, ſich auszubreiten. Und das iſt der gute, der höchſte Fall. Verbirgt ſich unter dem ſubſtantiöſen Pathos der Tragödie leicht die überſchauende Weisheit und den Stoff beherrſchende Ironie, lockt daher dieſe Dichtart Geiſter an, die es nie über das Pathologiſche bringen, ſo iſt die leichte Luft der Komödie auch das Element für die windigen Geiſter, für die leere Subjectivität im ſublimeren und im niedrigeren Sinne: jene kennt nicht den Ausgangspunct vom Ernſt im komiſchen Prozeſſe, verflüchtigt geiſtreich Alles im Schaum des inhaltsloſen Spiels, wie unſere Romantiker es als Prinzip aufgeſtellt und geübt haben; was ſie noch Stoffartiges bewahrt, iſt die reine Grille, die Caprice, die ſo wenig komiſch, als ernſt motivirt iſt; dieſe zerrt an den Lachmuskeln um jeden Preis und meint, das Komiſche dürfe gemein ſein, weil es ſich mit dem Gemeinen befaſſen muß. Da verlangt die poſitive Idealität des Ernſtes wieder ihr volles Recht und man ſehnt ſich, daß ſie mit dem ſtrengen Antlitz unter die Narren trete. Shakeſpeare hat in ſeiner letzten Periode nur Komödieen mit beſonders ſtarker Grundlage des Ernſtes geſchrieben: Cymbeline, Wintermährchen, Sturm, Maaß für Maaß (die gallige Satyre Timon von Athen nicht zu rechnen); aber, was wichtiger iſt, er hat den Hamlet vollendet, Julius Cäſar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Makbeth, Othello gedichtet, gedankentief, ſtahlhart, gedrängt und geſättigt von finſterer Kraft und furchtbarem Schickſalsgefühle, doch aber ohne die Freiheit des Gemüths in die Gewalt des Affects zu verlieren und ohne ſtoffartige Bitterkeit in der Schlußempfindung.

Digitized by Google

Anhang zur Lehre von der dramatiſchen Dichtkunſt.

Die Schauſpielkunſt.

§. 921.

Die Dichtkunſt hat die ſichtbare und hörbare Welt nur der innern Vorſtellung wieder eröffnet. Bis zur vollen Gegenwärtigkeit, aber zunächſt in derſelben Grenze, iſt dieß im Drama geſchehen; hier aber wird dieſe Grenze nothwendig durchbrochen, die innere Gegenwart geht in die äußere, ſinnliche über, indem die lebendige Perſönlichkeit mit den Mitteln der Darſtellung für das Auge und Ohr, Action und Declamation, als Material herbeigezogen wird, um das Werk der Poeſie zur Anſchauung zu bringen. Die Schauſpielkunſt, welche dieß leiſtet, iſt zwar blos anhängend, aber, weil die Reproduction des Dichtwerks productiv künſtleriſchen Geiſt fordert, die höchſte unter den anhängenden Künſten. Ihre Geſchichte zeigt in entſchiedener Geſtalt den Gegenſatz des direct idealen und des charakteriſtiſchen Styls. 1. 2.

1. Daß nicht bloß die ſichtbare, ſondern auch die hörbare Welt von der Dichtkunſt für die innere Vorſtellung wieder aufgethan iſt, muß hier ausdrücklich noch aufgenommen werden. Dieſe Kunſt ſpricht, aber ſie ſpricht nicht nur ſelbſt, ſondern führt uns durch ihr Sprechen das Sprechen der dargeſtellten Perſonen vor und bringt uns überhaupt die Tonwelt vor den inneren Sinn. Nur in der lyriſchen Form fällt das Sprechen als Vehikel der Kunſt und als Inhalt, den dieſes Vehikel uns mittheilt, einfach zuſammen, denn der Dichter ſpricht hier im eigenen Namen; das Epos meldet uns vom Sprechen und von Tönen, und kann allerdings, doch iſt dieß nicht weſentlich und nothwendig, die Perſonen auch in directer Rede ſprechend einführen; in der dramatiſchen Dichtkunſt dagegen ſpricht der Dichter als objectiv gewordenes, in ſeine Perſonen auseinandergelegtes Subject ſo, daß man vielmehr nur dieſe vernimmt und daß ſie gegenwärtig ſprechend die Handlung erwirken. Dieß Alles alſo zunächſt nur für die innere Vorſtellung. Die Poeſie hat auf alle Sinnenwirkung, bis auf das

dünne Band des (zunächſt nicht mimiſchen, nicht künſtleriſchen) Vortrags verzichtet. Was dadurch gewonnen iſt, haben wir geſehen; aber der unendliche Gewinn iſt auch ein weſentlicher Verluſt. Das Schöne will auf die wirkliche, eigentliche Sinnlichkeit, nicht blos auf die innere wirken, es will *ſein*, die Kunſt iſt nicht umſonſt höhere Einheit des Naturſchönen und der Phantaſie. Die Poeſie kann nicht aus ſich ſelbſt das Band mit der wirklichen Sinnlichkeit wieder aufnehmen, ſie bewegt ſich rein in der innerlich gewordenen, ideal geſetzten; ſie muß ſich, wenn ſie den Schritt thun will, anhängend, aber doch innig mit andern Formen verbinden. Gegeben aber iſt der Schritt auf der Spitze der Dichtkunſt, im Drama. Die innerlich vorgeſtellte Gegenwärtigkeit iſt hier ſo ſtark, ſo voll bis an die Schleuſe gedrängt, daß ſie mit Macht durchbrechen, ſich auch als äußere erſchließen muß. Geſchichtlich verhält ſich dieß ſogar ſo, daß das Drama als Dichtwerk aus der ſinnlichen Darſtellung, der Mimik, zunächſt als Spiel des ſubjectiven Nachahmungstriebs, auf den wir (§. 919 Anm. 1.) ſchon zurückgewieſen haben, erwachſen iſt; nur hindert dieß nicht, die wirkliche dramatiſche Poeſie als das logiſch Vorausgehende hinzuſtellen, das als beſtimmendes Subject eines Ganzen das Element, aus dem es naturaliſtiſch erwachſen iſt, ſich künſtleriſch nachbildet und zu ſich heraufnimmt. Wir haben in der Lehre vom Weſen der dramatiſchen Poeſie durchaus die gegenwärtige Lebendigkeit der Handelnden als Grundbegriff aufgeſtellt und doch die wirkliche Aufführung noch ausgeſchloſſen. Dieß war wiſſenſchaftlich nöthig, um die Begriffe in ihrem Unterſchiede rein zu halten, und die Forderungen der Gattung laſſen ſich feſt begründen, wenn auch nur an die Schaubühne in der Phantaſie der Leſer gedacht wird. Nun aber iſt es Zeit, es auszuſprechen, daß hiemit die Gegenwärtigkeit auf dem Puncte der äußerſten Reife und Sättigung angekommen iſt, wo ſie zur äußern werden muß. Die blos innere Schaubühne leidet wieder an den Mängeln der bloßen Phantaſie vor der Kunſt, für den Leſer wie für den Dichter. Wir haben geſagt, es ſtelle ſich der dramatiſche Charakter mit greiflicher Deutlichkeit vor unſer inneres Auge; aber dabei war von dem Maaßſtabe der Deutlichkeit abgeſehen, den die wirklich ſinnliche Erſcheinung abgibt. Erſt durch dieſe, erſt in der Aufführung erkennt Dichter und Zuſchauer die Lücken und Mängel des erſt noch innerlichen Phantaſiebildes. Die Execution iſt deſſen Probſtein, ja, wie alles Material durch ſeine feſten Bedingungen (vergl. §. 518, 1.), ein auf die Erfindung rückwirkender, durch die an ihm gemachten Erfahrungen Motive hervorrufender Hebel. Es iſt bekannt, wie manche große Charakter-Rollen in Berechnung für beſtimmte Schauſpieler geſchaffen ſind; namentlich erkennt der Dichter ſelbſt an der wirklichen Aufführung erſt, was ächt dramatiſch, d. h. ſchlagend, packend iſt. Die dramatiſche Poeſie kann nur an einem Orte gedeihen, wo Theater iſt. Die Entfremdung von der

Digitized by Google

Bühne, die Einſchließung in die Studirſtube und an den Theetiſch hat uns, und zwar vor Allem uns innerliche Deutſche, mit der Fluth der bloßen *Leſedramen* beſchenkt. So nennen wir das Drama, das entweder Seelenleben mit zu wenig Handlung darſtellt oder Handlung in raſcher, abgebrochener, die äußern Bedingungen der Bühne überſpringender Folge, oder beides miſcht, wie Göthe's Fauſt. Es wird immer ſolche Dramen geben und darf ſie geben; die Poeſie hat Manches dramatiſch zu ſagen, was ſich den Schranken und der Flüſſigkeit der Bühnendarſtellung nicht fügt, aber das Ueberhandnehmen dieſer Gattung weiſt bedenklich auf den Ueberſchuß an Reflexion in unſerer Zeit. Das reale Leben des Drama's ſchwankt aber um den Pol, auf welchem geiſtige Tiefe und Bühnenhaftigkeit zuſammenfallen, ſo, daß nicht weniger maſſenhaft auf dem andern Extrem eine Literatur ſich ausbreitet, die auf Koſten der geiſtigen Tiefe bühnenhaft wirkt, und hier beſonders iſt der ſchwache Punct dieſer Dicht-Art, wie die epiſche den ihrigen in der platten Unterhaltungsliteratur und in der ermüdenden didaktiſchen Breite hat. Die Kräfte ſind ſo vertheilt, daß tiefere Geiſter oft nicht verſtehen, was wirkt, und die Andern, die es verſtehen, keine Tiefe, keinen Gehalt haben. Doch auch hier muß man billig ſein; auch Bühnendramen ohne bleibenden Anſpruch an Gediegenheit des Textes muß und darf es immer geben, die Fürſten müſſen ihr Gefolge haben, die Bühne will leben und kann nicht lauter Claſſiſches auf ihr Repertoire ſetzen.

Die Schauſpielkunſt iſt blos anhängend, weil ſie lebendigen Stoff als Material verwendet (§. 490). Es iſt derſelbe Stoff wie in der darſtellenden Gymnaſtik und der Orcheſtik, nämlich die eigene Perſon des Darſtellenden, zwar in ungleich größerem Umfang und ungleich vielfältigerer, geiſtigerer Anwendung ihrer Ausdrucksmittel, als in dieſen Künſten, aber nur um ſo fühlbarer den Störungen, Zufällen, Unangemeſſenheiten des Naturſchönen ausgeſetzt: dieſelbe Geſtalt, Stimme, Phyſiognomie ſoll abwechſelnd für die verſchiedenſten Charaktere als Material dienen, die Perſon iſt dabei abhängig von ihren Stimmungen, Körperzuſtänden u. ſ. w. Ja die ungleich tiefere und ausgedehntere Bedeutung, worin hier die eigene Perſon als Darſtellungsmittel verwendet wird, iſt gerade der Grund, warum der Schauſpielerſtand ſo lange gegen die öffentliche Mißachtung zu ringen hatte: denn um jederlei Ausdruck an ſeiner Geſtalt zu zeigen, muß ſich der Mimiker in jederlei Charakter und Stimmung künſtlich verſetzen, muß den Zuſtand, in den er ſich ſo verſetzt hat, durch den vollen Schein äußerer Zeichen darſtellen, die ſonſt durchaus unwillkürlich und unbewußt den wirklichen, nicht nachgeahmten Zuſtand begleiten, und ſo liegt es nahe, den äſthetiſchen Standpunct mit dem moraliſchen zu verwechſeln, den Künſtler als handwerksmäßigen Lügner anzuſehen, der die Gewohnheit, Stimmungen auszudrücken, in die er ſich nur mit Abſicht hineinverſetzt, auch auf ſein

Digitized by Google

Leben außer der Kunſt übertrage; man denkt, er habe zu oft geweint, gelacht u. ſ. w. auf der Bühne, als daß man ſein Weinen und Lachen außer derſelben für Wahrheit nehmen könnte. Es iſt zunächſt richtig, daß die Verſetzung des Schauſpielers in die Stimmungen ganz anderer Natur iſt, als die des Dichters (wie des Bildhauers, Malers, Muſikers); bitterer, ſtoffartiger Ernſt iſt es natürlich auch dieſem mit dem Zuſtande nicht, den er uns darſtellt, er iſt darin und er ſchwebt doch frei darüber; die dramatiſche Dichtung ſetzt mit doppelter Stärke dieß Schweben voraus, weil ſich da der Poet in verſchiedene Charaktere direct und abwechſelnd verwandelt, allein derſelbe fingirt nicht mit der vollen Stärke ſinnlicher Gegenwart, als ſei der dargeſtellte Zuſtand der ſeinige, er tritt nicht vor uns hin und gibt die ganze Wärme der Unmittelbarkeit des Zuſtandes vor, als durchdränge derſelbe ſein Weſen bis auf jeden Nerv; der Schauſpieler thut es und darum fällt auf die künſtleriſche Abſicht und Verſetzung, womit er es thut, ein geſchärfter Accent des bloßen Scheins. — Im Verhältniſſe zum Dichter liegt nun die andere Seite der Abhängigkeit, wodurch die Schauſpielkunſt zur blos anhängenden wird: der Inhalt der Darſtellung iſt von jenem vorgezeichnet, der Schauſpieler kann als ſolcher nicht zugleich der Erfinder ſein, denn er kann ja in einer Handlung nur Einen Charakter, ein Glied derſelben darſtellen, nicht ſein Subject, wie der Dichter im Acte ſeiner Phantaſie, in viele zerlegen und verwandeln (daß ein Schauſpieler oft mehrere Rollen in einem Stück übernimmt, wäre lächerlich hier geltend machen zu wollen). Es iſt bekannt, wohin das Schauſpiel durch Improviſiren verſinkt. Eben hier liegt nun aber auch der Punct, von dem die Ehrenrettung der Schauſpielkunſt ausgeht. Um die Schöpfung des Dichters in den vollen Schein der Wirklichkeit zu überſetzen, muß ihm der Mime, wie Eckhof ſagt, „in das Meer der menſchlichen Geſinnungen und Leidenſchaften nachtauchen, bis er ihn findet". Hier iſt eine Reproduction gefordert, wie in keiner blos nachbildenden, vervielfältigenden, exequirenden Kunſtübung, eine Reproduction, die zur Production wird. Hat der Schauſpieler dem Dichter in ſeinen Geiſt, ſo hat er ihm auch in ſeinen Gehalt, ſeinen Ernſt, ſeine Idealität nachzutauchen und es gilt nichts Geringeres, als den hohen Zweck, Menſchen, Menſchenleben, Menſchenſchickſal darzuſtellen. Er bildet auch nicht *blos* nach, er entwickelt, ergänzt, füllt aus; neben dieſer Erfüllung, dieſer Herausführung in die volle Farbe erſcheint das Werk des Dichters wieder als bloßer Entwurf, iſt, wie wir geſehen, blos innerliches Phantaſiebild, dem es an Fülle und Schärfe fehlt. Der ächte dramatiſche Dichter rechnet auf dieſe Ergänzung, führt nicht bis in's Kleinſte aus, läßt Einzelnes relativ ſkizzenhaft, ſchneidet dem Schauſpieler die Selbſtthätigkeit nicht ab. Der Act der Verſetzung in das Werk des Dichters fordert alſo in erſter Linie verwandtes Genie, Intuition; dazu aber den Ernſt und Fleiß

Digitized by Google

des Denkens, des Einarbeitens, und derſelbe hat ſich nicht nur auf die einzelne Rolle, ſondern auf das Ganze zu erſtrecken, denn ſie iſt Glied des Ganzen, und auf dieſes muß alſo auch die geniale Intuition ſich ausbreiten: der Schauſpieler muß die Idee ſeiner Rolle ebenſoſehr aus der Idee des ganzen Drama, als aus dieſer ſelbſt ſich erzeugen. Hier liegt denn zugleich ein weſentliches Moment der Kunſtmoral für dieſen Stand: die Pflicht der Einreihung in das Ganze, der Unterordnung unter daſſelbe, die Bezwingung der Eitelkeit im Dienſte des Ensemble. Zwiſchen dem geiſtigen Eindringen in die Rolle und der Ausführung liegt nun die Nothwendigkeit eines umfaſſenden Studiums des hiehergehörigen großen Gebietes des Naturſchönen: des phyſiognomiſchen, pathognomiſchen Ausdruckes (vergl. §. 338 ff.), des Menſchenlebens überhaupt im weiteſten Sinne. Der Schauſpieler, welcher der Reflexion mehr, als dem Talente, verdankt, ſetzt Einzelzüge aus den Erwerbungen dieſes Studiums muſiviſch zuſammen, dem genialen ſchießen dieſelben von ſelbſt organiſch an das mit Einem inneren Wurfe der Phantaſie dem Dichter nachgeſchaffene Charakterbild an, und die Mühe des Denkens und Uebens iſt getragen von dem magiſchen Zuge dieſes Schauens. — In der wirklichen Ausführung iſt das nächſte Moment die Herſtellung der ſog. Maske; es iſt von Wichtigkeit, weil es hier gilt, der Schauſpielkunſt im Mittelpunct ihrer Schwäche, der Incongruenz der lebendigen Perſönlichkeit zu dem geiſtigen, concret gedachten Bilde des Dichters, mit allen Mitteln der Kleidung, Behandlung der Haare u. ſ. w. nachzuhelfen. Was aber von Unangemeſſenheit zurückbleiben mag, wird durch ächte Kunſt im wirklichen Spiele momentan verwiſcht; denn der fortgeriſſene Zuſchauer erzeugt ſich das Bild der Erſcheinung aus dem geiſtigeren Theile der Darſtellungsmittel und die Phantaſie hat die wunderbare Fähigkeit, darüber wirklich die Geſtalt anders, namentlich heroiſch größer zu ſehen, als ſie iſt. Dieſe geiſtigeren Mittel beſtehen denn in der Activität der Geſtalt für Auge und Ohr, Action und Declamation: jene umfaßt Geſichts-Ausdruck, Geſticulation der Hände, Bewegung der Füße und des ganzen Körpers, wobei das Verweilen in einer Geſte, das Verhalten in der Ruhe ſo weſentlich iſt, als die Reihe der wirklich bewegten Momente, das ſtumme Spiel ſo wichtig, als das mit der Rede verbundene; dieſe erhebt die unendliche Tonwelt der Sprache nach Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Beſchleunigung und Langſamkeit zum künſtleriſchen Ausdruck des Charakters und jeder ſeiner innern Bewegungen. Die letztere Unterſcheidung iſt namentlich für den Schauſpieler wichtig: der Charakter bleibt ſich im Wechſel der Stimmungen und Affecte gleich, ſein ſtehendes Gepräge ſoll aber ebenſowenig den letztern ihre momentane Gewalt und Wärme entziehen, als von denſelben überwachſen und aus den Fugen ſeiner Grundzüge getrieben werden. Die Deutſchen ſind beſſere Darſteller des

Digitized by Google

(ächt individuellen) Charakters, Italiener und Franzoſen der Leidenſchaft. Wir müſſen uns verſagen, den ganzen Reichthum wichtiger Begriffe und Bobeachtungen zu entwickeln, der in den hier angedeuteten Hauptſeiten der Darſtellungskunſt eingeſchloſſen liegt, verweiſen ſtatt deſſen auf Rötſcher: „Die Kunſt der dramatiſchen Darſtellung in ihrem organiſchen Zuſammenhang wiſſenſchaftlich entwickelt“ und bemerken nur noch, daß vermöge der Aufgabe des Ensemble der einzelne Mime auch das Einzelne ſeiner Mittel auf die Zuſammenwirkung mit den andern zu berechnen hat: die Lehre von der Schauſpielkunſt hat es weſentlich auch mit dem Einklange des Zuſammenwirkens zu thun, nicht nur im tieferen Sinne, ſondern im Heraustreten für das Gehör und namentlich für das Auge in der Gruppirung des Perſonals und ihrem Wechſel. — Iſt es nun allerdings wahr, daß die Gewohnheit der Verſetzung in Charaktere und Stimmungen und der künſtlichen Annahme des vollen, unmittelbaren Scheins dieſer Verſetzung eine Gefahr mit ſich bringt, den Menſchen auszuhöhlen, auf den eiteln Schein zu ſtellen, ſo hat der ächte Mime in dem hohen und würdigen Begriffe der Bedeutung ſeiner Kunſt, eine Interpretinn der Dichtkunſt und durch ſie der ewigen Wahrheit des Menſchenlebens zu ſein, in dem Ernſt und Fleiß, den dieſer Begriff fordert und mit ſich bringt, das ſichere Gegenmittel und iſt der Stand großen Verſuchungen ausgeſetzt, ſo iſt er nur um ſo achtungswerther, wo er ihnen widerſteht. — Eine weitere Schwäche dieſer Kunſt, welche unmittelbar damit gegeben iſt, daß ſie in lebendigem Stoffe darſtellt, beſteht in der Flüchtigkeit ihrer Wirkung; ſie „ſchreibt in's Waſſer“. Ein Streben nach um ſo ſtärkerem momentanen Erfolg, Empfindlichkeit über Tadel, gereizte, nervöſe Stimmung wird dadurch erklärbar, ſelbſt entſchuldbar, den höheren Künſtler ſtärkt dagegen das Bewußtſein der Intenſität und des ſtillen Nachwirkens der Wirkung.

2. Der Gegenſatz der Style in der Poeſie ſpricht ſich ſo ſchlagend in der Schauſpielkunſt aus, daß er durch ſie in volles Licht tritt, an ihr auf's Belehrendſte nachgewieſen werden kann. Dem plaſtiſchen Charakter des antiken Drama's entſprach die Maske, der Kothurn, die feierlich typiſche Kleidung, das einfach große Syſtem der Bewegungen, wodurch der Schauſpieler als wandelnde Statue erſchien, der recitativartige, ſtellenweiſe in Geſang übergehende Vortrag. Hier galt es nur die ſubſtanziellen, gewaltigen Grundzüge; die Durchführung in das Spezielle und Individuelle, die feinere Schattirung war ausgeſchloſſen. Es hieng dieß Alles mit der Scenerie, zu der wir erſt im folg. §. übergehen, namentlich dem Spiel im hellen Tageslichte zuſammen. In Allem iſt das moderne Spiel das gerade Gegentheil, das volle Bild des maleriſchen Styls im Gegenſatze des plaſtiſchen; hier wird durchaus ſpezialiſirt, detaillirt, während dort generaliſirt wird, hier iſt Alles porträtartig, phyſiognomiſch. Allein der Gegenſatz

Digitized by Google

erneuert ſich innerhalb dieſes Styls; theils iſt er ein nationaler ebenſo wie in der Poeſie: Italiener und Franzoſen haben in der hohen Tragödie immer noch etwas Geſang-artiges, Recitativ-ähnliches im Vortrag, ſtrenge, gemeſſene Regel, einfach große Bewegung, plaſtiſches Verweilen im Spiel, in der Komödie bringt wenigſtens die generelle Behandlung der Charaktere eine geringere Individualiſirung mit ſich. Die franzöſiſche Art war mit der poetiſchen Dramaturgie und geſammten conventionellen Diſciplin in Deutſchland eingedrungen und ward von Eckhof geſtürzt, der die wahre und individuelle Sprache und Tonleiter der Natur zum Geſetz erhob. Nun aber riß mit dem bürgerlichen Drama und ſeiner proſaiſchen Redeform, dann mit dem wilden Schrei der Sturm- und Drang-Periode ein Grad des Naturalismus ein, der eine neue Reaction des plaſtiſchen, claſſiſch idealen Styls hervorrufen mußte: er knüpfte ſich an Göthe's und Schiller's claſſiſche Werke, man führte ſogar wieder franzöſiſche Tragödieen in den Kampf. Dieß führte abermals in gleichtöniges Pathos, jambiſche Modulation ohne Naturwahrheit des Tonfalls, kaltes Anſtands-Syſtem; die entgegenſtehende Richtung mußte abermals ihr Recht zurückfordern. Seither ſuchen wir einen charakteriſtiſchen Styl, der naturwahr individualiſirt und doch ideal iſt, wie in der Poeſie und in allen Künſten, aber dem richtigen Begriffe des Zieles bringt die Zeit nicht die hinreichende Kraft und Friſche entgegen, den falſchen Ueberſchuß der Reflexion fühlt man nirgends mehr, als auf dieſem Gebiete. — Statt alles Weiteren beſchränken wir uns hier, auf das treffliche Werk von Ed. *Devrient*: „Die Geſch. d. deutſchen Schauſpielkunſt“ zu verweiſen.

§. 922.

Die Schauſpielkunſt ſetzt die Bühne voraus: die Baukunſt, die Malerei und als Stimmungsmittel die Muſik verbinden ſich mit ihr und es entſteht eine Vereinigung aller Künſte, in welcher die Poeſie der beſtimmende Mittelpunct iſt (vergl. §. 544 a.). So kehrt denn dieſe zu der bildenden Kunſt im eigentlichen Sinn, hiemit die geſammte Kunſt auf ihrer Spitze zur Unmittelbarkeit zurück und erreicht hiedurch eine äſthetiſche Wirkung auf die Gemüther, welche auch zu einer ſittlich politiſchen Macht wird.

Der ganze Inhalt unſerer Kunſtlehre erſpart uns eine Widerlegung der R. Wagner'ſchen Theorie von einer Verbindung ſämmtlicher Künſte im Theater, von einem Kunſtwerke, das Drama, Oper, Tanz und hiemit lebendige Plaſtik, Gemälde und architektoniſche Schönheit gleichzeitig in der Art ſein ſoll, daß wenigſtens die erſteren dieſer Künſte zu gleichen Theilen in der Verbindung wiegen. Jede Kunſt hat das ganze Schöne auf ihre Weiſe und es gibt daher keine andere richtige Verbindung von Künſten,

Digitized by Google

als eine ſolche, worin entſchieden Eine Kunſt herrſcht, die andere, oder die andern nur mitwirken; die Verſchüttung dieſer feſten Geſetze iſt moderner Ueberreiz und führt praktiſch zum überladenen, phantaſtiſchen Opernpompe. — Auf die untergeordneten Formen, worin Poeſie mit Geſang und Muſik wechſelt, die Miſchgattungen zwiſchen Oper und Drama: Melodrama, Singſpiel, Vaudeville konnten wir uns bei dem Umfang der großen Aufgabe nicht einlaſſen. — Die Muſik wirkt denn in dieſer Verbindung der Künſte nur als Stimmungsmittel vor und zwiſchen den Acten, vorbereitend, auflöſend mit. Was die Bühnen-Einrichtung betrifft, ſo können wir nur im Ganzen und Großen hervorheben, wie ſich der Gegenſatz der Style auch hier ausſpricht. Das Tageslicht gehört weſentlich zu dem plaſtiſchen Style der antiken Mimik; das Lampenlicht iſt maleriſch, wird auf die Bühne concentrirt und beleuchtet mit berechneter Sammlung der Strahlen das detaillirende Spiel. Maleriſch iſt auch die größere Tiefe der modernen Bühne und ihre vollere Scenerie; die antike kannte nur offene Räume, dieſe ſtellt ebenſoſehr, ja häufiger innere Wohnräume dar und weist dadurch Hand in Hand mit der Poeſie auf die Ausbildung des Innerlichen im Privatleben. Von den Extremen der Dürftigkeit und des falſchen Pomps auf unſern Theatern iſt in Kritik und Aeſthetik oft und hinreichend geſprochen. Uns beſchäftigt hier die weſentliche innere Bedeutung einer Anſtalt, welche alle ſinnlichen Mittel zuſammenfaßt, um den geiſtigen Gehalt der Poeſie mit der Macht des Augenblicks und den Wirkungen für Auge und Ohr in tauſende von Gemüthern zu werfen. Wir haben ſchon die dramatiſche Poeſie an ſich als die Spitze aufgefaßt, mit welcher das Syſtem der Künſte in ſich zurückläuft und ſeine Gegenſätze in erfüllte Einheit zuſammenſchließt (§. 895); in ihrer Verbindung mit Schauſpielkunſt und Bühne geſtaltet ſich dieſer Zuſammenſchluß noch ſpezieller, indem das ſubjective geiſtige Weltbild nicht nur für die innere Vorſtellung, ſondern auch für die äußeren Sinne objectiv wird, und auch dieß nicht in unbewegter Ruhe, ſondern mit wirklicher Bewegung und wirklich tönender Sprache. Da dieſe nun weſentlich iſt, da nicht mehr, wie in der Poeſie an ſich, die Schrift genügen kann, ſo iſt das Element der Muſik, der Ton, wiewohl in der veränderten Potenz der Sprache, im eigentlichen Sinne des Worts mit der Dichtkunſt vereinigt, und ebenſo, was wichtiger iſt, in Architektur und Scenerie die bildende Kunſt mit ihrer eigentlichen Wirkung auf das äußere Auge. Durch die theatraliſche Execution des Drama's biegt ſich alſo die Kunſt auf ihrem geiſtigſten Gipfel auch in dieſer unmittelbaren Bedeutung zu ihrem Anfang, zu ihrer erſten Hauptform um. So entlädt ſich nun hier der höchſte Kunſt-Inhalt als Blitz der augenblicklichen, vollen, ganz geiſtigen und ganz ſinnlichen Wirkung und hiemit öffnet ſich wie in keiner andern Form die Kunſt in das Leben. Sie kann nicht weiter inner-

Digitized by Google

halb des eigenen, rein äſthetiſchen Cirkels, ſie hat Alles durchlaufen, erfüllt, zuſammengefaßt, ſie durchbricht den Kreis und ergießt ſich in die Wirklichkeit des Menſchenlebens. Es kann auch hier nicht ihre Abſicht ſein, direct ſittlich, politiſch zu wirken, wenn ſie ächte Kunſt bleiben will, aber die rein äſthetiſche Wirkung des Drama's auf der Bühne läßt ungeſucht und mit innerer Nothwendigkeit unendliche Wirkungen im Menſchen und Bürger zurück, wie kein anderes Kunſtwerk, Wirkungen, welche ſich durch die Gewalt der gemeinſchaftlichen Erſchütterung, die in Einem Momente ganze Maſſen durchzittert, in jedem einzelnen Zuſchauer ſo verſtärken, als erweiterte und vervielfachte ſich ſein Herz um ſo viele Herzen, als hier gemeinſchaftlich ſchlagen und pochen. Wenn man von Schiller's Abhandlung: „Die Schaubühne als moraliſche Anſtalt betrachtet“ die unrichtigen Begriffe von direct ſittlichem Berufe der Kunſt abzieht, ſo bleibt immer noch dieſe große Wahrheit zurück. Hier, vor dieſem majeſtätiſchen Thore, das ſich nach dem wirklichen Leben öffnet, iſt das Syſtem der Aeſthetik zu Ende; das andere Grenzgebiet, das wir noch zu betreten haben, liegt ſchon entſchieden außerhalb.

Digitized by Google

Anhang zur Lehre von der Dichtkunſt überhaupt.

Satyriſche, didaktiſche Poeſie, Rhetorik.

§. 923.

Außer dem Schritte, wodurch die Poeſie ſchließlich innerhalb der reinen Kunſtſphäre ſich mit andern Künſten verbindet, iſt nur noch der eine möglich, wodurch ſie ſich nach dem fremden geiſtigen Gebiet öffnet, woran ſie am nächſten grenzt: der Proſa (vergl. §. 848). Es entſteht eine Miſchung des Schönen mit dem Wahren und Guten, welche, obwohl nicht rein äſthetiſch, doch von großer allgemein menſchlicher, geſchichtlicher Bedeutung iſt. In keiner andern Kunſt iſt dieß Grenzgebiet ſo ausgedehnt und mannigfaltig.

Die Kunſt kann innerhalb ihrer ſelbſt nicht weiter, ſie tritt über ihre Grenze hinaus und geht verſchiedene Miſchungsverhältniſſe mit der ſcheinloſen, von der äſthetiſchen Einheit mit dem Bilde gelösten Idee, mit der reinen Darſtellung des Wahren und Guten ein. Von anderem Standpuncte, vom Boden der Proſa geſehen, iſt es umgekehrt ein Uebergreifen dieſes Gebiets in das äſthetiſche, eine Vermählung der nackten Wahrheit mit dem Schönen, eine Erhebung, wenn man will; „die Fußgängerinn Proſa entlehnt das Fuhrwerk der Dichtkunſt" (Plutarch V. d. Lect. d. Dichter C. 2). Dieſe zwei Auffaſſungen widerſprechen ſich nicht, ſondern heben ſich in den Begriff eines Entgegenkommens beider Sphären auf; praktiſch findet in unbeſtimmten Uebergängen bald der eine, bald der andere Standpunct ſeine Anwendung, denn bei dem einen Poeten iſt es mehr Nachlaſſen der Dichterkraft, bei dem andern Aufſtreben vom Abſtracten zum Anſchauungsvollen, was dem Prozeſſe zu Grund liegt, durch welchen lehrhafte oder ſatyriſche Erzeugniſſe entſtehen. Das Weſentliche iſt immer, daß von der Idee, vom Allgemeinen aus das Bild geſucht und äußerlich hinzugezogen wird, es gibt aber unendliche feine Unterſchiede der Innigkeit oder Aeußerlichkeit im Anklingen und Mitklingen des äſthetiſchen Elements und die Grenze, wo das reine organiſche Band der Beſtandtheile bricht oder die Kraft nicht reicht, es zu

Digitized by Google

knüpfen, iſt ſo zart, daß ſie nur im Einzelnen am concreten Kunſtwerk aufgedeckt werden kann. Daß wir den Werth der Formen, welche hier noch zu betrachten ſind, darum nicht überhaupt herunterſetzen wollen, weil wir ſie, wenn der rein äſthetiſche Maaßſtab angelegt wird, als blos anhängende beſtimmen, dieß iſt bereits in §. 742, Anm. 1. ausgeſprochen, wo von den verwandten Seitenzweigen der Malerei die Rede war, der einzigen Kunſt, welche mit der Poeſie den Uebergang in ein gemiſchtes Grenzgebiet von ſo großer Ausdehnung und Fülle theilt. Das äſthetiſche Urtheil zieht ſeine Strenge zurück, ſobald nur zugeſtanden wird, daß das Gemiſchte eben nur gemiſcht iſt; das Leben iſt reich an Formen und gerne leiht die eine der andern ihre Mittel. Satyre und Didaktik nebſt Rhetorik gehören zu den gewaltigſten Hebeln des ethiſchen, politiſchen Lebens und die Bewegung der Geſchichte wäre ohne ſie nicht zu denken. Ihr Weſen und ihre reichen, gerade durch ihre gemiſchte Natur ſchwierigen Formen ſind daher der gründlichſten Unterſuchung werth, aber in geſonderter Behandlung oder als Anhang einer Poetik; die Aeſthetik iſt durch den großen Umfang ihres Ganzen zur Kürze genöthigt. Daß aber dieſes Gebiet nur einen Anhang der Lehre von der Poeſie, nicht einen Theil derſelben bilden kann, bedarf längſt keines Beweiſes mehr; eher wäre es der Mühe werth, zu erklären, wie es kam, daß man ſo lange die grobe logiſche Sünde der Eintheilungen überſehen konnte, die das Didaktiſche und Verwandte dem Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen coordinirten. Schon der erſte Blick zeigt, daß eine Erſcheinung, welche, außer andern, unbeſtimmteren Formen, wechſelnd die Geſtalt des einen oder andern dieſer drei Zweige annimmt, nicht einen Zweig neben denſelben bilden kann. Der innerſte Grund lag in der Verkennung des reinen Weſens der Poeſie; dieſe geiſtigſte aller Künſte, die als ſolche am nächſten an dem Gebiete der Proſa liegt, verbarg dem noch ungeübten Auge den unendlichen Unterſchied des Wahren, das ganz in reinen Schein verwandelt iſt, von dem Wahren, das ſich nur nebenher mit dem Scheine bekleidet. Man ſah, wie die Dichtkunſt nach allen Seiten vielfacher und maſſenhafter, als es irgend einer andern Kunſt möglich iſt, in dieß gemiſchte Gebiet übergeht, und man überſah die feine, aber ſcharfe Linie, welche auf allen Puncten dieſes Austretens überſchritten wird. — Uebrigens ergibt ſich nun (vergl. §. 546. 547) eine merkwürdige Parallele mit derjenigen Kunſt, welche, die entfernteſte von der Poeſie, am Eingange des Syſtems der Künſte liegt, mit der Architektur. Wie jene mit dem ethiſchen Gebiete, ſo iſt dieſe mit dem des Zweckmäßigen durch die engſten Bande verflochten. So mündet die Kunſt an ihrem Anfangs- und Endpuncte in das außeräſthetiſche Gebiet: dort erhebt ſich ihre Baſis auf dem breiten Boden des praktiſchen Bedürfniſſes, hier ſtreckt ſich ihr Gipfel in die Luft der ſchmuckloſen Wahrheit.

Digitized by Google

§. 924.

Am nächſten der reinen Poeſie ſteht die Satyre. Sie unterſcheidet ſich innerhalb ihres allgemein negativen Charakters in eine negative, indirecte und eine poſitive, directe. Beide wenden komiſche Mittel an, die erſtere aber erhebt ſich je nach Geiſt und Stimmung in das Gebiet der rein äſthetiſchen Komik (vergl. §. 547). Sie folgt in ihren beſtimmteren Bildungen den Gebieten der reinen Poeſie, liebt, wie die verwandte Richtung der Malerei (vergl. §. 742), die Caricatur und erzeugt auf dieſem Wege komiſche Gegenbilder der großen Hauptzweige (bei ſpeziellerer Richtung auf die Form Parodie und Traveſtie). Die zweite Art der Satyre iſt proſaiſcher und verſinkt in das Dürftige und Gemeine, wenn ſie nicht, obwohl zunächſt immer auf Einzelnes gerichtet, in das Allgemeine und Große geht und aus dem Pathos der Idee fließt.

Wir ſtellen die Satyre vor das Didaktiſche, da der Gang, der ſich ſchrittweiſe vom rein Aeſthetiſchen entfernt, hier der natürlichere iſt. Es kann nicht auffallen, wenn der Grund ihres engeren Verhältniſſes zur ächten Poeſie in die Negativität ihres Verhaltens geſetzt wird; denn negativ iſt ſeinem Weſen nach das ganze Gebiet der komiſchen Dichtung, an welches ſich die Satyre lehnt, ſofern alles Komiſche das Bewußtſein des wahren Verhältniſſes von Idee und Bild aus dem ſchlagenden Widerſpruche ſeiner Verkehrung, alſo durch eine Negation erzeugt. Der Unterſchied, wie er ſchon bei Betrachtung der Caricatur in der Malerei (§. 742, Anm. 1.) hervorgehoben iſt, beruht darin, daß die Phantaſie in Erzeugung des rein Komiſchen dennoch naiv, harmlos zu Werke geht, alſo das Verfahren poſitiv iſt, während die Satyre, geführt von ſtoffartigem Unwillen gegen die verkehrte Wirklichkeit, an die ſie mit Bewußtſein den Maaßſtab der Idee hält, auch in der Grundſtimmung ihres Verfahrens negativ iſt. Hier aber macht ſich ein Unterſchied geltend: eine im engeren Sinne negative Form ſtellt ſich mit entſchiedenem Anſpruch auf höheren poetiſchen Werth neben eine ſolche, die, unbeſchadet der negativen Natur des ganzen Gebietes, alſo nur beziehungsweiſe poſitiv verfährt und proſaiſcher iſt. Man bezeichnet den Unterſchied gewöhnlich als den der lachenden, harmloſen und der ſtrafenden, ſcharfen Satyre. Der Sprachgebrauch iſt nicht paſſend; die negative oder indirecte Satyre iſt immer gewaltſamer, als es ſcheint, und geht zu ſichtbar gewaltſamer Form über, und die directe, poſitive Satyre kann auch mild predigen. Es fragt ſich nun, wie und warum die erſtere der reinen Komik näher ſteht. Zunächſt, wenn man nicht die Grenze zwiſchen dieſer und der Satyre verwiſchen will, muß man als das Spezifiſche der letzteren jene Grundlage des Unwillens, der Bitterkeit gegen die Welt, die dem Maaßſtabe der Idee widerſpricht, die unpoetiſche Grundſtimmung feſthalten. So

Digitized by Google

iſt ein Schelten und Schimpfen auf das griechiſche Leben, wie es geworden, der Grundzug der Ariſtophaniſchen Komödie, ſo beginnt J. P. Fr. Richter mit Ergießung Swift'ſcher Galle. Dieß Ausſprechen der Bitterkeit iſt eigentlich poſitive, directe Satyre, allein bei ruhigerem, objectivem Ueberblick und reicher Begabung entwickelt ſich von ſolchem Ausgangspunct eine andere Form des Verhaltens. Die Idee, der Maaßſtab der Dinge, wie ſie ſein ſollen, wird nicht mehr ausdrücklich fixirt und für ſich hingeſtellt, ſondern als eine verhüllte Macht, als verſchwiegen wirkende Folie den Dingen untergeſchoben; nun wird nicht mehr direct geſagt: ſo ſollte die Welt ſein und ſo iſt ſie doch nicht, ſondern die geſchilderten Gegenſtände ſelbſt müſſen dieß durch ihre Widerſprüche, ihre Mißgeſtalt bekennen. Hier verändert ſich denn Grundſtimmung und Verfahren. Jene iſt nicht mehr die ausſchließlich bittere, denn dem Unterſchieben liegt ein Gefühl der Wahrheit zu Grunde, daß doch wirklich die Macht der Idee ſelbſt in der argen Welt nicht zu Grunde gehen kann; wie tief der Zorn und Aerger ſein mag, er wendet ſich doch unwillkürlich zum freieren, unbefangeneren Lachen; er iſt geneigt, das Böſe für Thorheit zu nehmen, wie die ächte Komik; das Verfahren, die Darſtellung wird anmuthig, leicht, ſpielend, liebenswürdig, nachläßig, geht in das objective Verfahren über, gibt ein Weltbild, und dieß wirkt wieder zurück auf die Stimmung, denn der Dichter muß Liebe für ſeine Narren gewinnen, wenn er in längerer Beſchäftigung, wie ſie ein ausführlicheres Gemälde, z. B. die beſtimmte Form des Romans mit ſich bringt, mit ihnen umgeht. Nur darf man immer nicht ohne Weiteres von Harmloſigkeit reden, denn mag auch das ganze Bild mit Liebe gepflegt ſein, die Bitterkeit und das Schelten bricht doch im Einzelnen herb genug durch. Die Satyren des Horaz gehören der ſogenannten lachenden Form an, aber von durchgehender freier Komik iſt doch auch hier nicht die Rede. Ein Hauptmerkmal des Unterſchieds von der freien Komik iſt nun immer die Neigung zum Uebertreiben, zur Caricatur. Der Prozeß, welcher dem Wirklichen die Idee als Folie unterlegt, hat im rein Komiſchen nicht ebenſo nothwendig dieſe Wirkung, weil es nicht von derſelben bewußten Schärfe der Entgegenſetzung ausgeht. Auch die lachende Satyre faßt die Wirklichkeit hart und gewaltſam mit dem Maaßſtabe der Idee an und zwingt ſie, ihre Verkehrtheit durch Ueberladung des Häßlichen zu bekennen; auch die Sittengemälde eines Horaz ſind Caricaturen. Wie die Malerei (vergl. §. 742, 2.) ſteigert nun auch die Poeſie dieſe Form bis zum phantaſtiſch Ungeheuren. Die wild gährende Phantaſie eines Rabelais und Fiſchart gibt eine Anſchauung davon. Ariſtophanes iſt trotz ſeinem phantaſtiſchen Bilden nicht ebenſo frazzenhaft, ordnet ſeine grotesken Schöpfungen zu gerechten Kunſtwerken und erhebt ſich daher von der Grundlage der ſatyriſchen Caricatur unzweifelhafter zur reinen Komik. Ein anderer Zug der

Digitized by Google

Satyre im Unterſchiede von der ächten Poeſie iſt ihre Neigung, einzelne gegebene Formen und Erzeugniſſe der Poeſie in's Komiſche zu ziehen, ſei es durch Unterſchiebung eines kleinen Subjects unter die Prädicate des großen und heroiſchen im parodirten, ſei es durch Belaſſung des Subjects und Vertauſchung der großen Prädicate mit kleinen und ungereimt modernen im traveſtirten Originale. Der ächte Komiker beſchenkt ſtatt deſſen die Literatur mit einer neuen Form: Cervantes parodirte oder traveſtirte, wie wir ſchon zu §. 882 hervorgehoben, nicht die Ritter-Romane, ſondern ſchuf in ſeinem ironiſchen Bilde des Zuſammenſtoßes der ritterlichen Romantik mit der wirklichen Welt den modernen, realiſtiſchen Roman. Gerade die Geſchichte des Romans zeigt übrigens belehrend die mancherlei Uebergänge zwiſchen Satyre und Komik. So erſchien in Deutſchland manches Satyriſche in Romanform gegen den puritaniſchen Geiſt der Romane nach Richardſon, gegen den Idealiſmus Klopſtock's, gegen Phyſiognomik, gegen Genieweſen, Orthodoxie, Excentricität aller Art, bis dieſe unreifen Bildungen unter wachſendem Einfluß der engliſchen Humoriſten, welche ſelbſt von der Ironie gegen Richardſon's abſolute Tugendmuſter ausgegangen waren, in J. P. Fr. Richter einen relativen, an unzweifelhaft ächter Komik jedenfalls reichen Abſchluß fanden. — Hiemit ſehen wir bereits, wie die Satyre den Zweigen der reinen Poeſie folgt, zunächſt dem epiſchen. Das komiſche Epos, das nichts als eine Parodie oder Traveſtie der Gattung iſt, haben wir bereits hieher verwieſen. Das Lyriſche muß einem Verhalten, das am liebſten mit wiederholten einzelnen Stichen ſich gegen die Welt wendet, natürlich eine beſonders angemeſſene Form ſein. Daß die Lyrik der Betrachtung und in dieſer vorzüglich das Epigramm ihr natürlicher Boden iſt, ergibt ſich von ſelbſt, aber darum iſt ihr doch das leichte Lied nicht verſchloſſen; je mehr ſie ſich allerdings in deſſen Ton verſetzt, um ſo mehr erhebt ſie ſich auch in den Humor. Ein ſchönes Beiſpiel hievon ſind Göthe's „Muſen und Grazien in der Mark“; man ſieht hier recht, welche freie Leichtigkeit in dieſer Hand Alles, ſelbſt die harte Waffe des Spottes, gewinnt. Das politiſche Spottlied muß freilich ſchwerer wiegen, doch gibt es auch hier einen reichen Unterſchied von Formen bis zu der Heiterkeit der ächten Komik. Zum Dramatiſchen kann die der Satyre beliebte Geſprächsform gezogen werden. Lucian hat das Muſter gegeben, wie man das Ausgelebte und Verkehrte in eigener Perſon auftreten und in der Dialektik der Wechſelrede ſeine inneren Widerſprüche naiv bekennen laſſen muß; Horaz geht vielfach in dieſe belebte Form über. Das ſechszehnte Jahrhundert hat ſie rüſtig aufgenommen; wir erinnern nur an U. v. Hutten's Geſpräch: die Anſchauenden. Auch die Briefform nähert ſich, wenn ſie verſchiedene Perſonen auftreten läßt, dem Dramatiſchen; Meiſterwerk für alle Zeit bleiben die Epistolae obscurorum virorum. Je

Digitized by Google

mehr ſich aber die Satyre zum eigentlichen Drama entwickelt, deſto mehr iſt ihr der Aufſchwung zum ächt Komiſchen geſichert, ja mehr noch, als im Epiſchen, weil die Selbſtverwandlung des Dichters in ſeine Perſonen ihn entſchiedener aus dem Standpuncte der Entgegenſetzung gegen die Welt, der ſeine Grundlage bildet, in die Trunkenheit des wirklichen Humors hineinreißt. Auf Ariſtophanes haben wir in dieſer Beziehung ſchon öfters hingewieſen. —

Die directe oder poſitive Satyre hält das Ideal ausgeſprochener Maaßen an den Gegenſtand, zeigt deſſen Schlechtigkeit in offenem Angriff auf und gehört alſo entſchiedener dem Boden der proſaiſchen Trennung zwiſchen der Idee und der Welt an. Sie verfährt daher auch meiſt monologiſch, tritt in Briefen, Abhandlungsform u. dergl. in der eigenen Perſon auf. Es iſt damit zugleich geſagt, daß, wie in der Stimmung die freie Heiterkeit, welche ihre Narren liebt und geneigt iſt, das eigene Ich unter den komiſchen Widerſpruch zu ſubſumiren, ſo im poetiſchen Acte die Objectivirung nicht eintritt; daher in Vergleichung mit den Zweigen der Poeſie nur eine Verwandtſchaft mit dem Lyriſchen übrig bleibt. Die directe Satyre wäre daher überhaupt nicht äſthetiſch, ſondern ethiſch, wenn ſie nicht im Einzelnen komiſcher Mittel, natürlich im Weſentlichen des Witzes, ſich bediente, und da die objectivſte Form des Witzes die Ironie iſt (vergl. §. 201—204), ſo folgt, daß ihr Verfahren, wenn ſie zu dieſer greift, am nächſten an die höhere und freiere Natur der indirecten Satyre grenzt. Das Lob der Narrheit von Erasmus und die ironiſchen Abhandlungen von Liscow mögen als Beiſpiele genannt werden. Allein hier ſchwächt ſich auch die praktiſche Gewalt einer Aeußerung des Geiſtes ab, die als beißendes Salz der trägen Maſſe des geſchichtlichen Lebens unentbehrlich iſt. Verdorbene Zuſtände wollen nicht mit der verſteckt lachenden Ironie, ſondern mit der ätzenden Schärfe einer gründlichen Erbitterung bearbeitet, durchbohrt ſein, der äſthetiſche Standpunct weicht dem ethiſchen, dem das Verhüllte zu matt, zu ſchwächlich iſt. Fortgeſetzte Ironie iſt daher etwas Veraltetes, iſt Rokoko, wir ertragen das ſchleppende Hinterhalten nicht mehr. Es verſteht ſich, daß, je mehr bei dieſem poſitiv ſatyriſchen Verhalten der äſthetiſche Standpunct hinter den ethiſchen zurücktritt, deſto ausdrücklicher ein reiner Haß gefordert werden muß, der aus der Idee fließt: „die Abneigung könnte auch eine blos ſinnliche Quelle haben und lediglich in Bedürfniß gegründet ſein, mit welchem die Wirklichkeit ſtreitet, und häufig genug glauben wir einen moraliſchen Unwillen über die Welt zu empfinden, wenn uns blos der Widerſtreit derſelben mit unſerer Neigung erbittert; — die pathetiſche Satyre muß jederzeit aus einem Gemüthe fließen, welches vom Ideale lebhaft durchdrungen iſt“ (Schiller Ueber naive und ſentim. Dichtung. Werke B. 18, S. 252. 254). Die Satyre hat von einem durchaus perſönlichen, wilden Schimpfen und

Schelten in der jambiſchen Poeſie der Griechen (Archilochos) ihren Ausgang genommen; als eine Art von Vorübung für die Komödie hat das ſeine natürlichen Wege, aber fixirt, wie in den ſpäteren Satyren der Italiener und in den Gemeinheiten eines Murner, wird es abſcheulich. Nicht die Einzelheit, Perſönlichkeit des Objects iſt das Verwerfliche; was packen will, muß einen greiflichen Gegenſtand haben, und ſoll der Gegenſtand gründlich durchbeizt und durchpfeffert werden, ſo kann der Satyriker nicht genug ſpezialiſiren, auch die Farben mögen grell ſein, wenn nur das Häßliche nicht die furchtbare Erdenſchwere behält, wie in einem Juvenal. Das Weſentliche aber iſt, daß das nächſte Object immer nur der Punct ſein ſoll, an welchem ein allgemeines Uebel angefaßt wird, und wir werden den Satyriker um ſo mehr achten, wenn dieſes Uebel zugleich mit Macht bekleidet iſt, wenn es Muth fordert, es zu bekämpfen. — Die Satyre fällt im Ganzen und Großen naturgemäß in Zeiten der Auflöſung; die ſpäte Zeit Roms und das ſechszehnte Jahrhundert, dieſes freilich ſo viel friſcher und von Morgenluft bewegt, waren ihre Blüthe-Perioden.

§. 925.

1. Der eigentlich *didaktiſchen* Poeſie gehen mit dem Charakter ungeſchie-
dener Urſprünglichkeit in Epos und Drama Erzeugniſſe voran, welche den
2. Lehrgehalt als religiöſe Thatſache ausſprechen. In ausgebildeter Geſtalt ſchließt
ſie ſich an die epiſche Dichtung als *Beiſpiel*, *Parabel*, *Fabel* und *be-
ſchreibendes Gedicht*. Die naivſte unter dieſen Formen, verwandt mit
3. dem *Thier-Epos*, iſt die Fabel. Zu der lyriſchen Dichtung geſellt ſich die
lehrende Ballade und Romanze, das *Spruchgedicht* oder *die Gnome*,
Sprichwort, *Räthſel*, zu der dramatiſchen der lehrhafte Dialog und alle
4. die Formen, welche den Charakter pathetiſcher Monologe tragen. Daneben
breitet ſich ein unbeſtimmtes Gebiet aus, das bereits der proſaiſchen Abhand-
lung verwandt iſt und ſeinen Zuſammenhang mit der Poeſie nur durch Schil-
derungen des Naturſchönen rettet, durch die es mehr oder minder dem beſchrei-
benden Gedichte ſich nähert: das *eigentliche Lehrgedicht*.

1. Wir haben die *Theogonie* und das urſprüngliche *religiöſe Epos*, das vor der Ausbildung der Kunſtpoeſie liegt, nicht in der Lehre von der epiſchen Dichtung, die *gottesdienſtlichen Acte*, aus denen das *griechiſche Drama* hervorgieng, die *Myſterien* des Mittelalters und die religiöſen Dramen der Spanier, die zwar der Kunſtpoeſie angehören, aber doch von jenen naiven Anfängen ſich ableiten, nicht in der Lehre von der dramatiſchen Dichtung als bleibende Arten aufgeführt. Darſtellungen des abſoluten Religions-Inhalts in Form von Ereigniß,

Digitized by Google

Handlung, Leiden, kurz reiner Mythus, nicht blos eingewoben in menſchliche Handlung und Leiden, ſondern als eigentlicher und weſentlicher Stoff, iſt niemals ungemiſchte Poeſie, ſondern Lehrpoeſie. Es verhält ſich anders in der bildenden Kunſt, hier iſt das Vorführen der göttlichen Perſonen ein lebendiges Motiv, um rein und allgemein Menſchliches darzuſtellen, weil es mit der ſinnlichen Erſcheinung Ernſt wird; in der Poeſie dagegen, wo das Anthropomorphiſche nur durchſichtige Vorſtellung bleibt und doch die Geſtalt in durchgeführte Handlung geſetzt wird, fällt hier die überzeugende Kraft der Lebenswahrheit weg; dieſe kann einem Ganzen von faſt lauter tranſcendenten Geſtalten und Begebenheiten nicht zukommen, menſchliche Sympathie iſt nicht möglich, wo es keine Schuld, kein eigentliches Glück und Unglück gibt, und wo dieſe nicht möglich iſt, bleibt nur das Verhältniß des Bewußtſeins zu reinen Ideen, die ihm unter poetiſcher Hülle eingeprägt werden. Freilich aber iſt bei dieſen primitiven Erſcheinungen des religiöſen Epos der Unterſchied von eigentlicher Lehrdichtung nicht minder einleuchtend: ehrwürdiger, feſter Glaube hält die großen Wahrheiten noch unbefangen in ſinnlicher Form feſt und iſt wirklich überzeugt, Thatſachen, Geſchichte und Handlung vorzutragen, zu vernehmen. Es iſt dieß der Antheil der Phantaſie an der Religion, durch welchen dieſe die zweite Stoffwelt ſchafft (§. 416 ff.), und darin eben ruht die innigere Verwandtſchaft dieſer altehrwürdigen Lehrpoeſie mit der ächten Dichtkunſt; der Unterſchied aber liegt, wie geſagt, darin, daß dieſe niemals die zweite Stoffwelt ohne die urſprüngliche gibt und immer irgend einen Grad von äſthetiſcher Lockerung des unfreien Scheins vorausſetzt (vergl. §. 417. 418).

Die eigentliche Lehrpoeſie dagegen hat entweder bei übrigens phantaſieloſer Bildung den unfreien Schein in religiöſen Dingen behalten, aber auf Verſtandsgründe geſtützt und das iſt ebenſo gut, wie wenn ſie ohne dieſen proſaiſch geretteten Phantaſie-Antheil bildloſe Wahrheit vortrüge, oder ſie hat ihn aufgehoben und dann tritt eben der letztere Fall ein, die Zuthat der Phantaſie aber legt ſich nachträglich an den ſo getrennten und für ſich bewußten Gehalt. Eine genauere Erörterung der Heſiodiſchen Theogonie und des Verwandten in der griechiſchen Literatur gehört nicht hieher; dieſelbe hätte übrigens Alles, was die orientaliſchen Religions-Urkunden von ausdrücklich und zuſammenhängend vorgetragener Götterlehre, Göttergeſchichte enthalten, ebenfalls zu berückſichtigen. Aus der nordiſchen Welt reihen ſich daran die Edda-Lieder mythiſchen Inhalts und aus der althochdeutſchen die Evangelien-Harmonien Otfried's und die altſächſiſche, der Heliand. Dante, Milton, Klopſtock dagegen gehören der Kunſtpoeſie an und ſind in der Darſtellung der Formen des Epos beleuchtet worden, es weiſen aber die Bemerkungen in jenem Zuſammenhang herüber in den Begriff des Gebietes, in welchem wir uns nun befinden. So hat denn auch

Digitized by Google

das Drama urſprünglich vermeintliche Geſchichte, abſolute Geſchichte, Glaubensgehalt als Thatſache dargeſtellt und das moderne Schauſpiel iſt aus den Myſterien, wie das antike aus den Dionyſiſchen Feſt-Aufführungen, hervorgegangen; die geiſtlichen Dramen der entwickelten Kunſtpoeſie aber, wie ſie eigentlich nur in Spanien (vidas de Santos und autos sacramentales) geblüht haben, weben zwar den chriſtlichen Mythus in menſchliches Leben, Schuld und Schickſal ein, entziehen aber dieſem die rein menſchliche Wahrheit und Sympathie und ſind wirklich Nachkommen der Myſterien bei einem bigotten Volke, die keine Stelle in der Lehre von der Poeſie als ächte, des Bleibens werthe Formen finden können. Wir haben ſie bereits als Spezialitäten bezeichnet. — Eigentlich könnten wir nun zu der elementariſchen, großartig unbefangenen Lehrpoeſie auch das aus den dunkeln Zeiten vor der Kunſtdichtung überlieferte Gnomiſche, alle poetiſch vorgetragene, noch immer an den religiöſen Glauben geknüpfte ethiſche Wahrheit ziehen: einen Theil der ſogenannten Orphiſchen Poeſie, die Sprüche der ſieben Weiſen, das entſprechende Orientaliſche, wie es in poetiſcher Spruchform ſich durch die Religionsbücher der Inder und Perſer zieht, älteſte deutſche Spruchweisheit; allein wo immer Lebenswahrheit, nicht oder nur als Hintergrund der Anlehnung vermeintliche Thatſache vorgetragen wird, iſt die wirkliche Scheidung von Idee und Bild vorhanden und ſpricht ſich denn auch in der Zerſtücklung des Vorgetragenen, der Einzelheit der Sätze aus.

*. Wir haben ſchon bei der Satyre geſagt, daß es mancherlei Stufen und Miſchungsformen zwiſchen den beiden Enden: der organiſch bildenden Phantaſie und dem die äſthetiſchen Elemente nur äußerlich verknüpfenden Verfahren gibt. Die didaktiſche Poeſie geht immer vom geiſtigen Inhalt aus und von da erſt zum Bilde fort; ſie unterſcheidet ſich von der ſatyriſchen dadurch, daß ſie zwar vorausſetzt, das Leben entſpreche noch nicht dem, was es ſein ſoll, der Idee, aber es bei der bloßen Vorausſetzung beläßt, nicht die Anſchauung des Verkehrten und Erbitterung darüber zu Grunde legt. Es fehlt ihr daher die Leidenſchaft, welche die Phantaſie zu jenem negativen, komiſchen Acte aufbietet, den wir kennen gelernt haben; aber von der einen Seite belebt ſich ihre größere Nüchternheit durch die Wärme der Ueberzeugung und Geſinnung, von der andern kann leicht und unbefangen ein Anſchauungsbild an die Idee, welche den Lehrgehalt bildet, anſchießen und innig damit zuſammenwachſen, ſo daß die Lehre als das posterius erſcheint, das nur ſo von ſelbſt aus der Anſchauung hervorſpringt. Dieß liegt denn am reinſten vor in den Formen, die ſich an die epiſche Dichtung anſchließen. Das Beiſpiel (nicht im mittelhochdeutſchen Sinne, wo es Fabel und jede didaktiſche Erzählung bedeutet, ſondern im gewöhnlichen modernen Sprachgebrauche verſtanden,) bringt zum Beleg einer Wahrheit einen Fall, eine Erſcheinung aus dem Leben ohne Fiction herbei, worin dieſe Wahrheit real

Digitized by Google

geworden iſt oder immer auf's Neue wird; es gehört eigentlich ganz in die Proſa und wird hier nur erwähnt als belehrende Stufe der Leiter, die von da zur Parabel und Fabel führt. Idee und Bild fallen in dieſer einfachen Form gar nicht und ebenſoſehr ganz auseinander: gar nicht, weil die angeführte Erſcheinung eigentliche Wirklichkeit der vorgetragenen Wahrheit iſt, ganz, weil dieſe Wahrheit in unbeſtimmt vielen andern Erſcheinungen ebenfalls wirklich iſt, woraus ſogleich folgt, daß doch die Wahrheit, der allgemeine Begriff und das zu ſeinem Belege beigebrachte Einzelne ſich nicht decken, denn ſind deren viele, worin jener realiſirt iſt, ſo ſind es auch vielerlei (verſchieden nicht wie Individuen einer Gattung, ſondern Individuen aus verſchiedenen Gattungen), ſo ſind in ihnen auch noch andere Wahrheiten wirklich; die Güte eines Beiſpiels beſteht nur darin, daß die vorgetragene Wahrheit den weſentlichſten unter den Zügen des angeführten Wirklichen bildet. Die **Parabel** dagegen **fingirt** einen Hergang für ihren Zweck, hebt als Band zwiſchen ihm und der Wahrheit, die ſie vortragen will, das tertium comparationis heraus und knüpft an dieſes die letztere. Hat ſie ſich ihren Fall erfunden, ſo iſt er eben ganz auf dieß tertium angelegt, und daß in ſolchem Hergang auch noch andere Geſetze, Wahrheiten liegen können, geht ſie gar nichts an. Der Zuſammenhang zwiſchen Idee und Bild iſt daher loſer, als im Beiſpiel, aber loſer im Sinne des Freien, was ſich das zweckmäßigſte Anſchauungs-Bild ſelber mit Phantaſie ſchafft, und ebendadurch ſtraffer. Die Parabel iſt demnach eigentlich ein Gleichniß, aber ein entwickeltes, zur Erzählung ausgebildetes, epiſch gewordenes Gleichniß und dieſe Entwicklung hat ihren Grund darin, daß die vorzutragende Lehre nicht einfach, ſondern vielſeitig iſt, eine Reihe von belegenden Momenten, eine Reihe von Vergleichungspuncten fordert (vergl. Babrios Fabeln überſetzt, nebſt einer Abhandlung über die Fabel u. ſ. w. v. W. Hertzberg S. 93 ff.). Es iſt in der Sache begründet, daß der Parabeldichter am liebſten einen Vorgang aus der Menſchenwelt erdichtet, weil er hier die reichſten Vergleichungspuncte für ſeinen vielſeitigeren Lehrgehalt findet. Dieſer bewegt ſich weniger im untergeordneten Gebiete der Lebensklugheit, als in dem hohen und ernſten der Ethik; die Parabel iſt eine Bilderſchrift, welche kindlichen Menſchen erhabene und ehrwürdige, auf die Religion gegründete Wahrheiten des ſittlichen Lebens einprägt und ihren friſchen Geiſt durch die einleuchtende Zweckmäßigkeit erfreut und erfaßt. Der Lehrgehalt wird direct ausgeſprochen: „das Himmelreich iſt gleich“ u. ſ. w.; der Parabel-Erzähler geſteht offen, daß das Bild blos Mittel iſt; Nathan in der Parabel von den drei Ringen thut es zwar nicht ausdrücklich, aber es liegt im Anlaſſe, daß der Lehrzweck ſeiner Erzählung kein Geheimniß iſt. — In der **Fabel** nun ſcheint auf den erſten Blick das Verhältniß zwiſchen dem Bild und dem Gehalte viel lockerer zu ſein, als in der Parabel. Das Gleichniß

Digitized by Google

wird auch in ihr zur Erzählung, dieſe aber iſt Fiction in viel engerem Sinne, denn ſie leiht der unbeſeelten Natur, Pflanzen, Bergen, Gewäſſern, einzelnen Organen des Körpers, vor Allem aber der Thierwelt Bewußtſein, Vernunft, Sprache und verlegt ſo Handlung in ein Gebiet, wo es nach Naturgeſetzen keine gibt, freilich eine Handlung, die dem beobachteten Charakter der Naturweſen entſpricht. Producte der menſchlichen Kunſt treten ebenfalls auf und werden wie beſeelte Naturweſen aufgefaßt. Lehrhafte Fiction auf Grundlage der Naturbeobachtung iſt alſo das Weſen der Fabel, nicht blos der Aeſopiſchen, ſondern der Fabel überhaupt. Daß auch geiſterhafte Geſtalten, Rieſen und Zwerge, Götter, allegoriſche Perſonen auftreten, ändert nichts an dieſem Charakter, denn ſie werden in dieſem Zuſammenhange ganz ähnlich wie typiſch einfache Thiercharaktere verwendet; daß ſich die Fabel in Sammlungen jederzeit mit Parabeln gemiſcht hat, welche mit ihr unter Einem Namen befaßt werden, kommt nur von der nahen Verwandtſchaft beider Formen und der Ungenauigkeit gewöhnlichen Sprachgebrauchs. Die Fabel vereinigt alſo Wunderbarkeit und Natürlichkeit. Die erſtere Eigenſchaft ſcheint denn eine Abſichtlichkeit des Bildes, eine Aeußerlichkeit ſeiner Beziehung zu ſeiner Idee, einen Verluſt an Einfachheit und ſchlichter Angemeſſenheit in Vergleich mit der Parabel zu begründen. Allein umgekehrt: der Vergleichungspunct iſt durch die geläufige Einfachheit und Entſchiedenheit der Züge, die von dem Naturweſen entlehnt werden, namentlich die ſchlechthin einleuchtende Analogie der allbekannten Thiercharaktere zu menſchlichen Eigenſchaften, Geſinnungen, ſo ganz ſchlagend, daß er mit voller Ungeſuchtheit hervorſpringt. Es iſt nur ein unmerkbarer Ruck, der das Menſchenähnliche zum Scheine des wirklich Menſchlichen erhebt, ein augenblickliches ſcheinbares Ernſtmachen aus einer Unterſchiebung, die jedes lebendigen Menſchen Phantaſie leicht und gern mit den Naturgebilden vornimmt, am meiſten die kindliche, und der Fabel gehört urſprünglich ein Auditorium, das wie die Kinder gewohnt iſt, Bäume, Steine, Flüſſe, Tiſche, Meſſer und Gabel, Fuchs und Wolf ſprechen zu laſſen. Es iſt nichts zu verwundern, es verſteht ſich von ſelbſt. Die Beziehung der vertrauten und einleuchtenden Eigenſchaften der Naturweſen auf das tief verwandte Menſchliche liegt nun eben ſchon in dieſem Rucke zum ſcheinbar wirklich Menſchlichen; der Dichter braucht daher die Moral gar nicht herauszuſtellen, ſie wird, wenn er richtig und lebendig erzählt, in der Handlung ſelbſt von den Acteuren ausgeſprochen. Ja die Lieblichkeit und der Humor der Erzählung gewinnt unter der Hand ein Intereſſe für ſich, einen ſelbſtändigen Werth, und die Fabel, indem ſie mit dem Lehrzwecke ſpielt, hebt ſich dadurch näher an die ſelbſtändige Poeſie. Es hängt aber die Entbehrlichkeit des Epimythions noch anders zuſammen: die Fabel ſtand urſprünglich nicht für ſich, ſondern gehörte dem Leben an, wurde bei Anlaß einer Situation, einer

Digitized by Google

Thatſache vorgetragen (Fabel des Menenius Agrippa) oder war Theil eines größeren Gedichts und dieſer Zuſammenhang gab von ſelbſt die Beziehung, den Sinn (vergl. Hertzberg a. a. O. S. 128, deſſen ſcharfſinniger Unterſuchung wir überhaupt in dieſen Erörterungen folgen). Erſt die hiſtoriſche Aufbewahrung, die Nachahmung in der Kunſtpoeſie hat ſie vereinzelt, ihr dieſe Beziehung genommen und dafür das ausdrückliche fabula docet aufgedrängt. Dadurch iſt ſie zugleich um ihren Grundzug, die Naivetät gekommen und ſelbſt Leſſing konnte epigrammatiſche Kürze mit kindlicher Einfachheit verwechſeln. Es mag eine witzige, pointirte, ſatyriſche Fabel berechtigt ſein, aber ſie iſt ein ſpäter, moderner Ableger der wahren. Dieſe iſt Eigenthum des friſchen Auges, das die Natur liebevoll und unbefangen belauſcht, das Thierleben nicht in der Studirſtube, ſondern in Wald und Feld, Stall und Hof beobachtet hat. Die Fabel iſt im beſten Sinne ein Stück rechter Bauern-Poeſie. Daher iſt ſie auch nicht eigentlich ethiſch; die Bauernklugheit entnimmt praktiſche Sätze, Regeln des Lebensverſtands aus dem verwandten Naturleben, namentlich aus dem Egoismus, der Sinnlichkeit, der Liſt des Thieres. — Parabel und Fabel ſind demgemäß von ſo urſprünglichem Charakter, daß wir ſie zu jenen unbefangenen, altehrwürdigen Urformen der Lehr-Poeſie hätten ſtellen müſſen, wenn ſie nicht doch durch die Iſolirung einer einzelnen Lebenswahrheit ſich von einem Gebiete ſonderten, das noch im großen, monumentalen Zuſammenhange des mythiſchen Glaubens und ſeiner Phantaſiewelt liegt. — Auf einen größeren Zuſammenhang anderer Art weist allerdings die Fabel hin. Dieß iſt die Thierſage. Sie belauſcht die Thiere und hebt wie die Fabel das Menſchenähnliche ihres Thuns in die Form des wirklichen Bewußtſeins, der Sprache, allein ſie hat nicht daneben den Menſchen im Auge, um, was ſie an den Thieren beobachtet, nun mit Lehr-Abſicht auf ihn zu beziehen, das Intereſſe bleibt ihnen ungetheilt und ſie werden zu freien, ſelbſtändigen Weſen, Perſonen für ſich, wie in der Heldenſage die Helden, daher auch mit Eigennamen, die urſprünglich Charakterbezeichnungen ſind, wie dieſe ausgeſtattet. Es iſt daher natürlich, daß die Hauptperſonen freie Waldthiere ſind, Raubthiere von feſt ausgeſprochenem typiſchen Charakter, und die Thierſage weist auf die älteſten Zeiten des deutſchen Volkes, dem ſie ausſchließlich eigen iſt, auf friſches Wald- und Jägerleben zurück, das „die Heimlichkeit der Thierwelt“ belauſchte, ſie athmet „Waldgeruch“ (J. Grimm. Reinhart Fuchs Einl.). Nun kann aber der Menſch, der ein ſo nahe Verwandtes in der Natur liebend beobachtet und dichtend umbildet, nicht völlig ſich ſelbſt neben dem Gegenſtande vergeſſen; er kann nicht dauernd in das Thier den Menſchen ganz hineinſehen; der Menſch iſt außerdem noch da und die Hinüberziehung muß eintreten, es muß einleuchten, daß ja dieß Alles ein ſprechendes Bild des Menſchenlebens iſt; das Bewußtſein der Beziehung wächst mit dem

Digitized by Google

Verfolgen, dem Ausſpinnen der einzelnen Abenteuer und endlich ſpringt — nicht Lehrabſicht wie in der Fabel, aber Satyre als Bedeutung des Ganzen hervor, Satyre von jener negativen Art, die nur im Sinne der untergelegten Folie verfährt. Die Thierſage ſteht urſprünglich nur an ihrer Schwelle, ſie bewegt ſich aber nach und nach nothwendig über dieſelbe; das Ausſpinnen äußert ſich zugleich als der Trieb, ein zuſammenhängendes ſatyriſches Weltbild zu ſchaffen, daher ein Zug zur Verbindung der einzelnen Erzählungen, der ganz wie in der Heldenſage endlich zu einem Epos führt. Dieß Epos iſt denn die vollendete Ironie des Heldengedichts, ein Bild der Welt, wie ſie iſt, wenn man das Gewiſſen daraus wegläßt, ein Streit der allgemeinen Selbſtſucht, worin die liſtigſte jede andere überholt. Seine Vollendung fällt natürlich in eine ungleich ſpätere Zeit, ſie fällt zuſammen mit der Epoche, da die Nation jenes bittere Ding, das wir Erfahrung nennen, um eine Welt von Illuſionen erkauft und da ſie begriffen hat, was eigentlich Politik und was Pfaffenthum iſt, da „Reineke Fuchs wirklich zum Kanzler des Reichs geworden iſt“ (Roſenkranz Geſch. d. deutſch. Poeſie im Mittelalter S. 611). Es iſt eine etwas ſchwierige Frage, wohin man das Thier-Epos ſtellen ſoll: in die Lehre vom Epos, von der Satyre, oder neben die Fabel. Nur die innige Verwandtſchaft des bildlichen Stoffes entſcheidet uns für die letztere Anordnung. Vermöge derſelben iſt es nur natürlich, daß ſich Fabeln unter den Thierſagen finden, ja es fragt ſich, ob die Fabel nicht eine degenerirte, didaktiſch gewordene, zerſtückelte Thierſage ſei, wie J. Grimm annimmt; ſie iſt aber wohl vielmehr urſprünglich eine ſelbſtändige Schweſter derſelben. —

Aus dieſen uralten, urſprünglichen Gebieten führt uns nun ein freilich raſcher Sprung, wie ihn die Mannigfaltigkeit der Formen in dieſem gemiſchten Gebiete mit ſich bringt, zu dem beſchreibenden Gedichte. Es blühte im achtzehnten Jahrhundert, als die Poeſie mit allen Kräften nach der Natur, nach der Anſchauung drängte, aber das Grundgeſetz, daß ſie nicht malen darf, als hätte ſie ein räumlich Feſtes vor ſich (vergl. §. 847), noch nicht begriffen hatte. Nun gab man Naturſchilderungen ohne Handlung; hiemit war der ideale Gehalt in das unorganiſche Verhältniß geſtellt, daß er nicht als immanente Bewegung in den Darſtellungsſtoff ſelbſt eindrang, daher als Lehre neben denſelben treten mußte, und ſo kann keine Frage ſein, daß Werke wie Thomſon's Jahreszeiten, Brocke's irdiſches Vergnügen in Gott, Haller's Alpen, Kleiſt's Frühling in das didaktiſche Gebiet gehören, und zwar des objectiven Charakters der Schilderung wegen in deſſen epiſche Sphäre. — Noch iſt kurz ein Ausläufer der Poeſie nach einer andern Art der Proſa, nämlich der hiſtoriſchen Wahrheit zu erwähnen: die Reimchronik, ein Werk der Kindheit der Geſchichtſchreibung im Mittelalter; die Geſchichte iſt mit der Sage vermiſcht und ladet ſo zur Bearbeitung

Digitized by Google

in Versform ein. Von dem Verhältniſſe der reifen Kunſt der Geſchicht=ſchreibung zur Poeſie iſt in §. 848, Anm. die Rede geweſen.

2. Andere Formen der didaktiſchen Dichtung ſchließen ſich dem Lyriſchen an und am nächſten der ächten Poeſie ſtehen offenbar die erzählenden lyriſchen Formen, die bei unverhülltem Lehrzweck doch den indirecten Weg einſchlagen, die Lehre in den Körper des Stoffes, etwa als Ausſpruch in den Mund einer handelnden Perſon zu legen. Welcher Anmuth die didaktiſche Dichtung fähig iſt, wie verkehrt es wäre, ihren Werth zu verkennen, wenn er nur an ſeinen Ort geſtellt iſt, zeigen ſo treffliche lehrende Balladen oder Romanzen, wie Göthe's Schatzgräber, Schiller's Theilung der Erde, Pegaſus im Joche. Der Zauberlehrling neigt entfernt zum Didaktiſchen; es gibt unendliche Uebergänge. Dagegen dehnt ſich nun das weite Gebiet des direct Didak=tiſchen, das dem Lyriſchen parallel läuft, in dem einfachen, unmittelbaren Ausſprechen und Hinſtellen ethiſcher, überhaupt praktiſcher Wahrheit, wobei das äſthetiſche Element nur als Gleichniß, Metapher u. ſ. w. ſeine dienende Rolle ſpielt: es iſt das Gnomiſche, herausgenommen aus ſeinem Verhältniß als bloßes Moment im Lyriſchen (vergl. §. 885, 1.): Spruch, Xenie, oder unter welchen Namen es auftreten mag, der Ausläufer der Lyrik der Be=trachtung (vergl. §. 894), in kürzerer Faſſung, einfachem Hinſtellen einer Wahrheit dem Epigramm, in vollerer, aber an eine Situation geknüpfter Entwicklung der Elegie nachbarlich verwandt, ja mit ihr zuſammenfließend. Es iſt der reiche Schatz ſeiner Lebensweisheit, den ein Volk in der Form ſchöner Gedankenpoeſie an den Grenzlinien ſeiner höheren, rein äſthetiſchen Dichtung aufhäuft; alle ächten National=Literaturen, vor Allem die hebräiſche, griechiſche, deutſche bieten eine Fülle der gediegenen Nahrung für Geiſt und Charakter, die in dieſem einfachen, geſunden Brode liegt. Wir dürfen jene Dichter=Naturen nicht gering anſchlagen, die, nachdenklich, wie Walther von der Vogelweide, zwiſchen der reinen lyriſchen Stimmung und der ſtrengen Betrachtung ſich bewegen und alle Verhältniſſe ihrer Zeit mit dem Salze des ernſten Gedankens durchdringen, noch dürfen wir dem vollen Genius unſere Liebe entziehen, wenn im Alter ſeine Phantaſie nachläßt, ſich zerſetzt und den Gehalt einer langen Erfahrung und Geiſtes=Arbeit nach allen Lebens=Beziehungen in ſinnvollen Sprüchen widerlegt, wie Göthe in ſeinen zahmen Xenien. Aber auch in ſeiner beſten Zeit hat er und Schiller zwiſchen dem ſcharfen Hagel der ſatyriſchen Xenien die reinſten Goldkörner, ja volle, aus Gold getriebene Kränze gnomiſcher Poeſie ausgeſtreut. — An dieſen Zweig der lehrhaften Kunſtpoeſie reiht ſich als Ausdruck der praktiſchen Volksweisheit das S p r i c h w o r t. Es liegt weiter ab von der Dichtung, es iſt gangbare Münze mitten im wirklichen Leben, daher es zwar gern, aber nicht weſentlich und nothwendig rhythmiſche Kunſtform und Reim an=nimmt. Doch iſt es meiſt (nicht immer, denn es kann auch nackt und

Digitized by Google

direct eine Regel, Rath, Lehre in kurzem Satz ausſprechen) poetiſch durch ſein eigenthümliches bildliches Verfahren. Es liebt nämlich, eine allgemeine Erfahrung aus dem Natur- oder Menſchen-Leben als einen Satz hinzuſtellen, der eigentlich die figürliche Seite bildet, aus welcher durch den Vergleichungspunct die beabſichtigte Lehre erſt zu ziehen wäre, die wirkliche Ziehung derſelben aber dem Leben ſelbſt, dem jeweiligen Falle zu überlaſſen (z. B. Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, eine Hand wäſcht die andere u. ſ. w.) Gerade daß es die Anwendung nicht ſelbſt übernimmt, darin liegt ſein Charakter, für den Hausbrauch des wirklichen Lebens beſtimmt zu ſein. Wird das Bild aus den menſchlichen Zuſtänden und Thätigkeiten genommen, ſo iſt es natürlich eine greifliche Sphäre derſelben, organiſches Leben, Handwerk u. ſ. w. Es kann übrigens auch humoriſtiſch die tranſcendente Welt verwendet werden, als wäre ſie ſo vertraut und nahe wie die menſchliche (z. B. wenn der Teufel hungrig iſt, frißt er Fliegen). — Endlich verläuft ſich die fragmentariſche Form der didaktiſchen Dichtung in das Gebiet des Spiels durch die verſchiedenen Arten des Räthſels. Es wird aufgegeben, ein Wort zu errathen und das Finden (in der gewöhnlichen, allgemeinſten Form) dadurch erſchwert, daß ſolche Eigenſchaften des Gegenſtands angegeben werden, die er mit andern gemein hat, und daß ſie der Räthſeldichter gerade mit der Abſicht, nach andern Gegenſtänden irre zu führen, bezeichnet und zuſammenſtellt, während er doch zugleich dunkle Winke einflicht, die auf den rechten Weg leiten. Das Räthſel iſt enge mit der Allegorie verwandt, aber es iſt ehrlicher, als dieſe: es geſteht, daß es blos Spiel iſt und hilft dem verlegenen Rather durch ſchließliche Nennung des Worts oder Zugeſtändniß des richtigen Funds aus der Noth. So verhält es ſich z. B. mit den Allegorieen im zweiten Theile von Göthe's Fauſt nicht; wir ſollen rathen und werden nie wiſſen, ob wir richtig gerathen haben.

An die dramatiſche Form findet begreiflich in der didaktiſchen Poeſie weniger Annäherung ſtatt; das forttönende Ausſprechen des directen Pathos (wie in Tiedge's Urania) gemahnt nur ganz entfernt an den Monolog und der Dialog bringt, da er nicht zur Handlung fortſchreiten kann, ungleich weniger äſthetiſches Leben herzu, als das ſchildernde Element in den Formen, die ſich an die epiſche Poeſie anlehnen. Die ſtrenge Wiſſenſchaft hat, angelockt von dem Scheine natürlicher Zweckmäßigkeit, welchen der Dialog nach der ſubjectiven Seite für das Verhältniß zwiſchen dem Lehrer und Schüler, nach der objectiven für das Verhältniß von Satz und Gegenſatz, Grund und Gegengrund, überhaupt für das Dialektiſche entgegenbrachte, dieſe Form geliebt, aber die Erfahrung gemacht, daß die Zuthat der Poeſie, die Zerfällung in Perſonen, die nothwendigen Anknüpfungen an Zufälligkeiten der Situation u. dergl. ihr nicht förderlich, ſondern nur hinderlich,

Digitized by Google

ſtörend ſind. Wo die Wiſſenſchaft auf ihrem eigenen, ſtrengen Boden ſteht, ſoll ihr die Poeſie nicht folgen wollen; ſie lenkt vom Wahren als blos Wahrem ab und die Miſchung verwirrt durch die Theilung unſeres Intereſſes an den Selbſtzweck des Schönen und an den Selbſtzweck des Wahren.

*. Endlich gelangen wir zu dem äußerſten breiten Rande dieſes Gebietes, dem Lehrgedicht im engeren Sinne des Worts. Es nimmt eine beſtimmte Materie vor und handelt ſie nach ihrer innern, gegenſtändlichen Ordnung ab; der ausgeſprochene Lehrzweck, die logiſche Ordnung und die ausgedehnte Durchführung ſind ſeine Merkmale. Hier iſt die Grenze, wo die Poeſie in die Abhandlung übergeht und das Aeſthetiſche am entſchiedenſten nur äußerlich anhängt. Es iſt klar, daß dieſes ſich in dem Grade verſtärkt, in welchem der Gegenſtand naturvoll iſt, innige Beziehung des Menſchen zur Natur enthält: dann nähert ſich das Lehrgedicht in ſeinen epiſchen und lyriſchen Elementen der Idylle; ſo vor Allem in den Gedichten vom Landbau. In Heſiod's Werken und Tagen beſitzt auch dieſe Gattung ein Gedicht jenes urſprünglichen, ehrwürdigen Charakters, der allerdings die idylliſche Wirkung nur für uns hat, denn hier iſt das Bild eines Zuſtands, der weit hinter der Trennung der Kräfte und Zerſpaltung des Lebens liegt, die den müden Menſchen treibt, in der ländlichen Natur die verlorene Einfalt zu ſuchen, hier iſt urſprüngliche Einfalt, die einfache Thätigkeit in Feld und Haus mit ihren Regeln und Geſetzen bildet Einen ungetrennten Kreis mit den höchſten ethiſchen Pflichten und mit der Religion; wogegen Virgil's Georgica ihre Anleitungen mit einer Naturſchilderung ſchmücken, die ſchon den elegiſchen Charakter einer Welt tragen, wo das Gemüth die verlorene Natur wieder aufſucht, um ſich in ihr zu erholen. — Ein Reichthum poetiſcher Motive liegt in den Heilkräften, die aus dem Schooße der Natur ſprudeln; Neubeck hat in ſeinen „Geſundbrunnen“ einen glücklichen Stoff glücklich behandelt. — In anderem Sinn erwärmt ſich das Didaktiſche, wenn eine Seite des menſchlichen Lebens ergriffen wird, die dem Affect angehört und an ſich keine Methode kennt, wie in Ovid's Kunſt zu lieben; hier entſteht durch das Lehrhafte, das Abhandelnde eigentlich eine freie und heitere Ironie des Lehrgedichts. Das ethiſche Lehrgedicht, ſei es ermahnend oder tröſtend (Opitz: von der Ruhe des Gemüths, vom wahren Glück, Troſtgedicht in den Widerwärtigkeiten des Kriegs), hat neben der Poeſie der Schilderungen ſeine äſthetiſche Stütze auf die Energie des Pathos zu ſtellen. Die farbloſeſten Bildungen entſtehen natürlich, wenn rein wiſſenſchaftliche oder techniſche Materien behandelt werden. Noch einmal iſt allerdings naiv alterthümliche und moderne Form des Bewußtſeins zu unterſcheiden: der poetiſche Vortrag der Philoſophie im Mund eines Parmenides und Empedokles iſt etwas Anderes, als die Gedichte eines Lucretius und

gar der Neueren von der Natur der Dinge. Die Stubenpoeſie hat ſich denn über alle möglichen Zweige der Wiſſenſchaft verbreitet bis zu den anmuthigen Sphären der Medizin (Bilderdyk über die Krankheiten der Gelehrten); ſie hat höhere, künſtleriſche (ars poetica des Horaz u. ſ. w.) und niedrige Technik, bis zur Seidenſpinnerei, in ihr Bereich gezogen: aus dem äſthetiſchen Inhalt der erſteren iſt ihr geringer Gewinn an poetiſchem Werth erwachſen, denn die Wohlweisheit des Recepts, ſo viel Verſtändiges daſſelbe enthalten mag, ſinkt an dem freien Geiſte des Ideals, über den ſie ſich ergießt, als mattes, laues Waſſer hinunter.

§. 926.

Die Tendenzpoeſie verhüllt die unorganiſche Verbindung der äſthetiſchen Elemente, welche in der didaktiſchen zu Tage liegt, unter der Energie des pathetiſchen Hindringens auf den Zweck und nähert ſich dadurch einem andern Grenzgebiete der Poeſie, der Rhetorik. Dieſe greift vom praktiſch ethiſchen Boden in die Dichtkunſt herüber, indem ſie zum Zweck einer beſtimmten Wirkung auf den Willen Gefühl und Phantaſie aufbietet und dieſe Mittel mit denen der Ueberzeugung zu einem künſtleriſchen Ganzen verarbeitet.

Die Lehrpoeſie im Großen und Ganzen will allerdings nicht blos auf den theoretiſchen Geiſt wirken, ſondern auf das ſittliche, politiſche Leben (vergl. §. 547), aber doch nur mittelbar und unbeſtimmt eben durch jenen. Die Tendenzpoeſie (vergl. §. 547. 484) hat den bewußten Zweck, ſich direct in das Leben hineinzuarbeiten, die Gemüther zu beſtimmen, daß ſie durch den Willen die Idee, für welche der Dichter begeiſtert iſt, realiſiren, und indirect verfährt ſie dabei nur ſofern, als ſie dieſen Zweck unter den poetiſchen Mitteln verhüllt. Sie iſt in §. 848 als Fehler beſprochen; hier, im Anhang, wo es ſich von berechtigten Nebenformen handelt, muß ſie noch einmal, und auch nach ihrer begründeten Seite zur Sprache kommen. Sie ſteht über und unter der didaktiſchen: über ihr, ſofern das Pathos für ein beſtimmtes reales Sollen gedrängter, acuter, feuriger iſt, als die ſtille Wärme, die eine Betrachtung begleitet, unter ihr, ſofern die Betrachtung, welche die Welt nicht unter dem Standpuncte des Sollens anſieht und nicht das pathologiſche Intereſſe hat, auf ſie direct einzuwirken, idealer iſt und wenn ſie die höchſten Sphären zum Inhalte nimmt, dem Gebiete des abſoluten Geiſtes angehört; man kann hinzuſetzen, daß die geſtändige Lehr-Abſicht weniger unbehaglich ſtimmt, als die verſteckte des Wirkens, die man wittert und der man auf die Spur kommt. Je nach Standpunct und Situation wird man die eine der andern vorziehen und am leichteſten ſich mit dem Tendenziöſen verſöhnen, wenn man ſieht, daß es nur die ſchwächere Seite eines Dichter-

Digitized by Google

geiſtes iſt, der in ſeinen Weiheſtunden das Feuer ſeiner Begeiſterung in den wahrhaft äſthetiſchen Prozeß der Phantaſie zu erheben vermag. Das Tendenziöſe iſt beſonders in der dramatiſchen Poeſie zu Hauſe, weil dieſe ſich am entſchiedenſten gegen das wirkliche, ſittlich politiſche Leben öffnet, und die Form, worin es ſich äußert, wird am richtigſten hier rhetoriſch genannt. Dieſer Zug hat ſich bei uns vorzüglich in Nachahmung Schiller's feſtgeſetzt, von welchem nach dieſer Seite in §. 896, Anm. die Rede war. — Im Uebrigen iſt es auch hier in der Ordnung, daß man ſich nicht immer auf die Höhe des ſtrengſten äſthetiſchen Maaßſtabs ſtellt, ſondern zu rechter Zeit auf den praktiſch ethiſchen herüberneigt und zufrieden iſt, wenn ein Tendenz-Roman, lyriſches Tendenzgedicht, namentlich aber Tendenzdrama einmal die trägen Gemüther mit ſtarken Hebeln faßt, erſchüttert, für große Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit begeiſtert. —

Wir ſind aber hier wirklich zu der letzten Grenzmarke gelangt, mit welcher ſich die Aeſthetik zu beſchäftigen hat, zu der Rhetorik. Ihr Grund und Boden iſt der praktiſch ethiſche: der Redner hat direct den Willen einer Verſammlung zu einem Entſchluſſe zu beſtimmen; nur die religiöſe Rede und noch mehr die ſogenannte Schaurede unterſcheidet ſich dadurch, daß ſie nicht einen einzelnen Entſchluß, ſondern eine bleibende Stimmung hervorzurufen ſucht, aber auch dieſe ſoll in den Willen übergehen und ſo iſt eben Willensbeſtimmung der ſpezifiſche, allgemeine Zweck des Redners. Für dieſen Zweck werden nun neben dem theoretiſchen Mittel der Ueberzeugung nothwendig ſolche in Bewegung geſetzt, welche der Poeſie angehören, denn die Ueberzeugung ſoll durch Entzündung des Gefühls, Affects und der Phantaſie zum Willens-Acte, zum Beſchluſſe werden. Das Epiſche tritt in der Schilderung, das Lyriſche in der directen Gefühls-Erregung, ſofern ſie noch vom Affecte, d. h. der Spannung gegen den Willen hin zu unterſcheiden iſt, das Dramatiſche in den ſtarken ſchlagartigen Wirkungen auf dieſe Kräfte hervor. Wirklich liegt nun aber in dieſer Verbindung poetiſcher Elemente mit der Proſa entſchieden nicht mehr eine Auflöſungsform der Poeſie vor, ſondern ein Herübergreifen eines andern Gebiets in dieſe, mag auch in der Perſönlichkeit des gebornen Redners gemäß den unendlichen Miſchungen, welche die Natur hervorbringt, die Verbindung der Elemente eine ganz flüſſige, lebendige ſein. Wir haben alſo den Boden der Aeſthetik unzweifelhaft verlaſſen und blicken bereits von einem andern nach ihr herüber. Zwar iſt auch die Anordnung der Rede keine Aufgabe des proſaiſchen Denkens, nicht rein logiſch, ſondern die beſtimmte Energie ſeines Zwecks gebietet dem Redner, die Ueberzeugungsgründe, die poſitiven und die negativen (widerlegenden), mit den poetiſchen Mitteln im Ganzen und im Einzelnen ſo zu disponiren, daß dieſe ſämmtlichen Kräfte ſteigend zu einem Strom anwachſen,

Digitized by Google

der endlich reif iſt, durch die Schleuſen zu brechen, d. h. als Entſchluß der Verſammelten, als That in die Welt hinauszufluthen. Die eigenthümliche Miſchung der Elemente bringt es mit ſich, daß der Accent einſeitig auf den Kunſtbegriff gelegt werden und dieſe formale Auffaſſung ſich mit praktiſcher Liſt und Partei-Intereſſe zu der Ausbildung einer perfiden und doch höchſt wirkſamen Schein-Rhetorik verbinden kann. Dieß hat aber eben nicht die Aeſthetik, ſondern die Ethik zu rügen, ſoweit ſie nicht als Politik Urſache hat, den Unterſchied der politiſchen Moral von der Privat-Moral entſchuldigend anzuwenden. Die wahre Beredtſamkeit aber theilt mit der Poeſie die Lauterkeit der Idee.

Digitized by Google

Aeſthetik

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Gebrauche für Vorleſungen

von

Dr. Friederich Theodor Viſcher,
ordentlichem Profeſſor der Aeſthetik und deutſchen Literatur an der Univerſität und dem Polytechnikum in Zürich.

Vollſtändiges

Inhaltsverzeichniß,

Namen- und Sachregiſter.

Stuttgart.
Verlagsbuchhandlung von Carl Mäcken.
1858.

Digitized by Google

Druck der Buchdruckerei von J. C. Mäcken Sohn in Reutlingen.

Digitized by Google

A.

Inhaltsverzeichniß.

Erſter Band.

	§§.	Seite.
Einleitung	1— 8	3— 41

Erſter Theil.
Die Metaphyſik des Schönen.

Aufgabe derſelben	9	45— 46

Erſter Abſchnitt.
Das einfach Schöne.

Grundbegriff	10—14	47— 54
A. Die Idee	15—29	55— 92
Verhältniß des Schönen zum Guten	22—23	77— 80
„ „ „ zur Religion	24—27	81— 88
„ „ „ zum Wahren	28—29	88— 92
B. Das Bild	30—40	93—116
C. Die Einheit der Idee und des Bildes.	41—69	117—178
Verhältniß des Schönen zum Guten	56—60	151—161
„ „ „ zur Religion	61—67	161—172
„ „ „ zum Wahren	68—69	172—178
Der ſubjective Eindruck des Schönen	70—81	178—213

Zweiter Abſchnitt.
Das Schöne im Widerſtreit ſeiner Momente.

Grundbegriff	82—83	214—220
A. Das Erhabene.		
Grundbegriff	84—88	221—231

1

	§§	Seite.
a. Das objectiv Erhabene.		
Grundbegriff	89— 90	231—234
α. Das Erhabene des Raums	91— 92	234—238
β. Das Erhabene der Zeit	93— 94	239—241
γ. Das Erhabene der Kraft	95—102	242—254
b. Das Erhabene des Subjects.		
Grundbegriff	103—104	255—257
α. Das Erhabene der Leidenſchaft	105—106	257—260
β. Das Erhabene des böſen Willens	107—109	260—264
γ. Das Erhabene des guten Willens	110—116	265—277
c. Das Erhabene des Subject-Objects oder das Tragiſche.		
Grundbegriff	117—129	277—300
α. Das Tragiſche als Geſetz des Univerſums	130	300—303
β. Das Tragiſche der einfachen Schuld	131—134	303—312
γ. Das Tragiſche des ſittlichen Conflicts	135—139	312—321
Der ſubjective Eindruck des Erhabenen	140—146	322—333
B. Das Komiſche.		
Grundbegriff	147—155	334—351
Das erſte Glied	156—167	351—374
Das Gegenglied	168—172	374—379
Zuſammenfaſſung beider Glieder zu widerſprechender Einheit	173—187	379—408
a. Das objectiv Komiſche oder die Poſſe	188—191	408—416
b. Das ſubjectiv Komiſche oder der Witz.		
Grundbegriff	192—196	416—429
α. Der abſtracte Witz	197—198	429—432
β. Der bildliche Witz	199—200	432—435
γ. Der in ſeinen Gegenſtand eingehende Witz oder die Ironie	201—204	436—443
c. Das abſolut Komiſche oder der Humor.		
Grundbegriff	205—215	444—459
α. Der naive Humor oder die Laune	216—217	459—462
β. Der gebrochene Humor	218—219	463—466
γ. Der freie Humor	220—222	467—473
Der ſubjective Eindruck des Komiſchen	223—227	473—480
C. Rückkehr des Schönen in ſich aus dem Widerſtreit ſeiner Momente	228—231	481—489

Digitized by Google

Zweiter Band.

Zweiter Theil.

Das Schöne in einſeitiger Exiſtenz.

	§§	Seite.
Grundbegriff	232	1— 2

Erſter Abſchnitt.

Die objective Exiſtenz des Schönen oder das Naturſchöne.

	§§	Seite.
Grundbegriff	233—239	3— 24
A. Die Schönheit der unorganiſchen Natur.		
Grundbegriff	240	25— 27
a. Das Licht	241—245	28— 37
b. Die Farbe	246—253	37— 55
c. Die Luft	254—256	55— 59
d. Das Waſſer	257—259	59— 64
e. Die Erde	260—269	65— 78
B. Die Schönheit der organiſchen Natur.		
a. Die Schönheit des Pflanzenreichs.		
Die Pflanze überhaupt	270—277	79— 92
Erſter Typus	278	92— 94
Zweiter Typus	279	95— 96
Dritter Typus	280	96— 99
Gruppen	281	99—100
b. Die thieriſche Schönheit.		
Das Thier überhaupt	282—291	101—117
Die wirbelloſen Thiere	292—294	117—124
Die Wirbelthiere:		
Ueberhaupt	295—298	124—129
Die Fiſche	299—301	129—133
Die Amphibien	302	133—134
Die Vögel	303—305	134—141
Die Landthiere	306—315	141—156
C. Die menſchliche Schönheit.		
Grundbegriff	316	157—158
a. Die menſchliche Schönheit überhaupt.		
α. Die allgemeinen Formen.		
Die Geſtalt	317—319	159—166
Zuſtände und Altersſtufen	320	166—169
Die Geſchlechter, die Liebe	321—322	169—173
Die Ehe, die Familie	323	173—175
β. Die beſondern Formen.		
Die Racen und Völker	324—326	175—181
Die Culturformen	327	182—187
Das Staatsleben	328—330	187—192

Digitized by Google

	§§.	Seite.
γ. Die individuellen Formen.		
Die natürliche Beſtimmtheit des Individiuums	331	193—195
Die ſittliche Beſtimmtheit des Individuums	332	195—196
Der Charakter	333—337	196—206
Phyſiognomik, Pathognomik	338—340	206—219
b. Die geſchichtliche Schönheit.		
Grundbegriff	341	220—221
α. Das Alterthum:		
Ueberhaupt	342	222
Vorſtufe: der Orient	343—347	223—233
Mitte: die Griechen	348—351	233—241
Ausgang: die Römer	352—353	241—245
β. Das Mittelalter:		
Der germaniſche Charakter	354	246—249
Vorſtufe	355—357	249—254
Mitte	358—361	254—261
Ausgang	362—364	261—267
γ. Die neue Zeit:		
Ueberhaupt	365	268—269
Vorſtufe	366—369	269—279
Mitte	370—378	279—298

Zweiter Abſchnitt.

Die ſubjective Exiſtenz des Schönen

oder

die Phantaſie.

A. Die Phantaſie überhaupt.		
a. Die allgemeine Phantaſie	379—383	299—314
b. Die beſondere Phantaſie.		
Grundbegriff	384	315
α. Die Anſchauung	385—386	315—320
β. Die Einbildungskraft	387—391	320—334
γ. Die eigentliche Phantaſie.		
Die vorausgeſetzte Perſönlichkeit	392	335—338
Das Vorfinden des Naturſchönen	393	338—344
Die Stimmung, Begeiſterung	394—395	344—347
Die reine Formbildung	396—397	347—357
Das Ideal	398—400	357—370
c. Die Phantaſie des Einzelnen.		
α. Die Arten.		
Eintheilungsgrund	401	370—371
Schön, erhaben, komiſch	402	371—373
Landſchaftlich, thieriſch, menſchlich	403	373—378
Bildend, empfindend, dichtend	404—405	378—384
Abartungen und Ausartungen	406	384—387
Die Verbindung im Individuum	407	387—388

Digitized by Google

	§§.	Seite.
β. Das Maaß.		
Grundbegriff	408	388
Das Talent	409	388—391
Das fragmentariſche Genie	410	391—393
Das Genie	411—413	393—397
γ. Die Verbindung der Arten und des Maaßes	414—415	397—402
B. Die Geſchichte der Phantaſie oder des Ideals.		
Verhältniß der allgemeinen und beſondern Phantaſie	416—424	403—414
a. Das Ideal der objectiven Phantaſie des Alterthums.		
Grundbegriff	425	414—416
α. Die vorbereitende ſymboliſche Phantaſie des Morgenlandes.		
Dualiſmus. Symbol, Mythus, Sage	426—429	416—427
Verhältniß zu den Arten der Phantaſie . . .	430	427—432
Indier, Perſer.	431	432—436
Semiten, Aegyptier	432	436—440
Juden	433	440—445
β. Mitte: das claſſiſche Ideal der griechiſchen Phantaſie.		
Aufhebung des Dualiſmus, Mythus, Sage . .	434—436	446—456
Verhältniß zu den Arten der Phantaſie . . .	437—441	456—465
γ. Ausgang: die römiſche Phantaſie .	442—446	466—473
Die Allegorie	444	467—471
b. Das Ideal der phantaſtiſchen Subjectivität oder die romantiſche Phantaſie des Mittelalters.		
Grundbegriff	447—450	473—479
Verhältniß zu den Arten der Phantaſie . . .	451—458	479—489
α. Vorſtufe	459—460	490—492
β. Mitte.		
Die Frucht der Verſchmelzung der Volksgeiſter	461	493—495
Religiöſer und weltlicher Sagenkreis . .	462	495—496
Die romaniſchen Völker und die Deutſchen .	463	496—497
γ. Ausgang	464—465	497—500
c. Das moderne Ideal oder die Phantaſie der wahrhaft freien und mit der Objectivität verſöhnten Subjectivität.		
Auflöſung der zweiten Stoffwelt	466—469	500—506
α. Vorſtufe	470—475	506—512
β. Mitte.		
Die Franzoſen, die Claſſicität	476	512—513
Die Deutſchen, die Sentimentalität . . .	477	513—514
Naturaliſmus, Genialität . .	478	514—515
Reine Claſſicität, Humor . .	479—480	515—516
Romantik, Zerriſſenheit, Blaſirtheit	481	516—520
Die neue Aufgabe, Anfänge .	482—484	520—524

Digitized by Google

Dritter Band.

Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen
oder
die Kunſt.

Erſter Abſchnitt.

Die Kunſt überhaupt und ihre Theilung in Künſte.

	§§.	Seite
Aufgabe	485	1
A. Die Kunſt überhaupt.		
Aufgabe	486	2
a. Der Uebergang der Phantaſie zur Kunſt .	487—492	3 — 15
b. Die Vorarbeit zur Ausführung.		
Motiv, Conception, Skizze	493	16 — 20
α. Die organiſirende Vorarbeit oder die Compoſition.		
Grundbegriff	494	20 — 22
1. Die Momente dieſer Thätigkeit oder die Compoſitionsgeſetze.		
Das Maaß des Umfangs (Epiſoden) . .	495—496	22 — 27
Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung	497	27 — 31
Scheidung, Contraſt	498	32 — 37
Verbindung (Vorbereitung, Motivirung, Auflöſung des Contraſts)	499	37 — 43
Rhythmus	500	44 — 51
Aeußere Begrenzung	501	51 — 53
2. Die Bedingungen ihrer Freiheit: das Verhältniß des Künſtlers zum Zuſchauer.		
Grundbegriff	502	53 — 55
Naturgemäßer Zuſtand (Wettſtreit, Beſtellung)	503—504	55 — 60
Trennung der Kunſt vom nationalen Boden .	505	60 — 62
Naturaliſmus (Improviſiren)	506	62 — 65
Die Kunſt der bürgerlichen Bildung, Kritik, moderne Mittel ihrer Pflege	507	65 — 71
Zwiſchenſtufe der Gegenwart	508	71 — 73
Der Geſchmack	509	73 — 76
β. Der Rückblick auf das Naturſchöne.		
Nothwendigkeit deſſelben	510	76 — 77
Formen deſſelben (Modell, Act, eklektiſches Sammeln)	511	77 — 82
Uebung, Studien	512	83 — 84
Schließliche Löſung der Frage von der Naturnachahmung	513	84 — 86

	§§.	Seite.
c. Die Technik.		
α. Ihre Vorausſetzungen.		
Das Handwerk	514	87 — 90
Das Spiel	515	90 — 94
Die Wiſſenſchaft	516	94 — 95
β. Die Schule.		
Das Material, die künſtleriſche Technik . . .	517—518	95— 98
Die naive Kunſt	519	98—100
Der Schüler, der Dilettant, die Regel . . .	520	100—103
Die familiäre Kunſtſchule	521	103—105
Die Akademie	522	105—110
Aufgabe der Verbindung beider	523	110—111
γ. Die Meiſterſchaft und der Styl.		
1. Der Meiſter als Einzelner.		
Vollendung der Technik	524	112—116
Die Virtuoſität	525	116—118
Die Manier	526	119—121
Die Meiſterſchaft, der Styl . .	527	122—126
Geſchmack, Correctheit, Manier am Styl .	528	126—129
2. Der provinzielle und nationale Styl . .	529	130—133
3. Der Styl als Ausdruck des geſchichtlichen Ideals	530	133—134
4. Der Styl in ſeinen allgemeinen Entwicklungsſtufen	531	134—138
5. Der Styl als Geſetz der einzelnen Künſte . .	532	138—142
B. Die Theilung der Kunſt in Künſte.		
a. Prinzip der Theilung.		
a. Die Haupteintheilung.	533—538	143—153
b. Die Untereintheilung	539—541	153—160
b. Die Einheit in der Theilung	542—444	160—166
c. Die anhängenden Künſte.		
Bedeutung	545	167
Aeußere Zweckmäßigkeit	546	168
Ethiſche Zweckmäßigkeit (didaktiſch, tendenziös, ſatyriſch)	547	168—170
Spiel mit lebendigem Naturſtoff.	548	170—171
Nachbildung, Vervielfältigung	549	171—172

Zweiter Abſchnitt.
Die Künſte.
Erſte Gattung.
Die objective Kunſtform oder die bildenden Künſte.

Grundbegriff	550—552	173—177
A. Die Baukunſt.		
a. Das Weſen der Baukunſt.		
α. Ueberhaupt	553—561	178—207
β. Die einzelnen Momente.		
Das Material	562	207—215
Die Haupttheile des Baus	563	215—217

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Die Linien	564	217—221
Die Hauptrichtungen	565	221—223
Die Compoſition.		
Die Oekonomie	566	223—226
Die Proportion	567	226—228
Der Contraſt	568	228—230
Die Löſung des Contraſts, die Gliederung	569	230—232
Der Rhythmus, die Symmetrie	570	232—236
Die Eurhythmie	571	237—238
Die Glieder im engeren Sinn	572	238—244
Das Ornament	573	245—250
b. Die Zweige der Baukunſt	574—576	251—264
c. Die Geſchichte der Baukunſt.		
Vorbegriff	577	265—266
α. Die Baukunſt des Alterthums.		
1. Die orientaliſche Baukunſt	578—582	267—283
2. Die griechiſche Baukunſt	583—585	284—293
3. Die römiſche Baukunſt	586	294—297
β. Die Baukunſt des Mittelalters.		
1. Vorſtufe	587—590	297—311
2. Mitte	591—593	312—325
3. Ausgang	594	324—326
γ. Die moderne Baukunſt	595	326—330
Anhang. Die untergeordnete Tektonik	596	331—338
B. Die Bildnerkunſt.		
a. Das Weſen der Bildnerkunſt.		
a. Ueberhaupt	597—606	339—370
b. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Beſtimmtheit.		
Das Material	607	370—377
Polychromie, maleriſche Hülfen	608	378—384
Poſtament, Verhältniß zur Umgebung, Größe	609	384—389
Umfang des Darſtellbaren		
In Beziehung auf die allgem. Sphäre des Stoffs; Menſch, Thier	610	389—391
In Beziehung auf die Vielheit der Figuren; Verbindung mit der Baukunſt: Giebelfeld, Relief	611	391—394
In Beziehung auf nähere Bezeichnung: ſymboliſche Hülfen, Attribut, Gebärdenſprache	612	395—399
In Beziehung auf die Zeit: fruchtbarer Moment, Ungleichzeitiges	613	399—403
Die innere Beſtimmtheit. Allgemeines Stylgeſetz	614	404—406
Behandlung der menſchlichen Geſtalt überhaupt; Forderung glücklichen Stoffs, Beſchränkung im Individuellen und Geſchichtlichen	615	406—409

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Gegenſatz des direct idealiſirenden und des individualiſirenden, naturaliſtiſchen Styls	616	410—414
Die Proportionen	617	414—415
Weichtheile, Muſkel, Sehnen, Adern	618	415—418
Haupt, Geſichtsbildung, Haar	619	419—421
Nacktheit, Gewand	620	421—425
Die beſondern Formen. Ihre Grenze; Verſchmelzung im Ideal	621	425—428
Der beſtimmte Moment; Ungezwungenheit, Rundheit; Heftigkeit der Bewegung	622	428—430
Ausdruck des Seelenlebens; Affect	623	430—435
Flüchtiges Mienenſpiel; Ausdruck ſubjectiv innerlichen Geiſtes	624	435—437
Ruhe der Seele, Charakter	625	437—444
Die Compoſition.		
Linienverhältniſſe, Rhythmus der einzelnen Geſtalt	626	444–447
Mehrheit von Figuren; Längerichtung im Relief; lockere, engere Verbindung	627	447—450
Giebelfeld; pyramidale Form. Freie Sculptur; lockere, geſchloſſene Gruppe	628	450—454
Umfaſſende, cykliſche Compoſition	629	454
b. Die Zweige der Bildnerkunſt.		
Das Mythiſche und nicht Mythiſche. Hauptaufgabe: Götter und Heroen	630	455
Eintheilung nach den Unterſchieden: Thier, allgemein Menſchliches, Geſchichtliches; Schwierigkeit	631	455—460
Eintheilung nach dem Moment und Grade des Umfangs. Statue, Gruppe; Ruhe, harmloſe, geſpannte Situation	632	461—462
Eintheilung nach dem Unterſchiede des Materials und der techniſchen Behandlung	633	462—463
Unterſchied des einfach Schönen, Erhabenen Komiſchen	634	463—465
Unterſchiede der Verbindung mit andern Auffaſſungs-Arten der Phantaſie	635	465—467
c. Die Geſchichte der Bildnerkunſt.		
Die treibenden Gegenſätze	636	468—469
α. Die Bildnerkunſt des Alterthums.		
Die orientaliſche Bildnerkunſt	637—638	469—475
Die griechiſche (und römiſche)	639–641	475—481
β. Die Bildnerkunſt des Mittelalters.		
Allgemeiner Charakter	642	482—485
Früherer Styl	643	485—487
Späterer Styl	644	487—490
γ. Die moderne Bildnerkunſt	645—646	490—496
Anhang. Die verzierende Bildnerkunſt. Das lebendige plaſtiſche Kunſtwerk	647	497—504

Digitized by Google

	§§.	Seite.
C. Die Malerei.		
a. Das Weſen der Malerei.		
α. Ueberhaupt	648—659	505—538
β. Die einzelnen Momente.		
Die äußere Beſtimmtheit.		
Das Material	660	538—543
Verhältniß zur Landſchaft, zur Architektur. Größe-Maaßſtab.	661	543—546
Das künſtleriſche Verfahren.		
Die Zeichnung. Prinzip der directen Idealiſirung .	662—664	546—553
Die Licht- und Schattengebung	665—668	553—561
Die Farbengebung. Prinzip der indirecten Idealiſirung	669—674	561—577
Das Stylgeſetz.	675	577
Naturaliſmus und Individualiſmus. Die zwei Stylprinzipien	676	577—581
Anwendung auf das Landſchaftliche	677—678	581—584
Anwendung auf thieriſche und menſchliche Geſtalt	679—680	584—590
Aeußere Bewegung	681	591—592
Ausdruck, Affect, Moment, Character . . .	682—685	592—609
Die Compoſition.		
Licht- und Farben-Einheit, Linien-Einheit . .	686	609—614
Form der äußern Umgrenzung, Rahmen . .	687	614—616
Innerer Rhythmus	688—692	616—632
Cykliſche Compoſitionen.		
In Wandmalerei	693	632—634
In Staffeleibildern und Skizzen	694	634—636
b. Die Zweige der Malerei.		
Das Mythenbild	695	637—644
Der wahre Eintheilungsgrund	696	645—646
Verhältniß zu andern Momenten der Eintheilung	697	646—647
α. Die Landſchaft.		
Grundbegriff; Staffage	698	648—651
Stylbild und Stimmungsbild	699	651—653
Eintheilung nach Stoff, Seite, Moment der Auffaſſung, Unterſchied des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen, des einfach Schönen und Erhabenen	700	653—656
β. Das Sittenbild.		
Uebergang: Das Thierſtück, die Architekturmalerei, das Blumen- und Fruchtſtück und das ſogenannte Still-Leben . . .	701	657—661
Grundbegriff	702	661—664
Reines, geſchichtliches und mythiſches Sittenbild	703	665—666
Eintheilung des reinen Sittenbilds nach Stoff und Seite der Auffaſſung	704	666—669

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Nach Moment der Auffaſſung, Grad des Umfangs, Unterſchied des Lyriſchen, Epiſchen, Dramatiſchen, des Schönen, Erhabenen und Komiſchen	705	669 – 671
Nach dem Gegenſatz der Style, Unterſchied der Technik	706	672—673
Verbindung mit Landſchaft, Thierſtück, Geſchichtlichem	707	673 – 674
γ. Das geſchichtliche Bild.		
Uebergang: Das Bildniß	708	674—679
Grundbegriff. Eintheilung nach Stoffen. Heldenſage	709	679—683
Epiſche Form: ſittenbildliches Geſchichtsbild	710	683 - 685
Lyriſche Form. — Situationsbild	711	685 —688
Dramatiſche Form	712	688—689
Grad des Umfangs	713	689—690
Schön, erhaben, komiſch; Gegenſatz der Style, Unterſchied der Technik	714	690—691
c. Die Geſchichte der Malerei.		
Die treibenden Gegenſätze	715	692—694
α. Die Malerei des Alterthums. Orient, Griechenland (Rom)	716—717	694—700
β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüthe und Nachblüthe.		
Allgemeiner Charakter, Vorſtufen	718—719	700—704
1. Der italieniſche Styl	720—725	704—723
2. Der deutſche Styl	726—732	723—739
γ. Die moderne Malerei.		
Italieniſcher Eklekticiſmus, Naturaliſmus, franzöſiſche Landſchaftmaler	733	739—741
Belgien, Spanien, Holland	734 – 736	741—747
Eintritt des eigentlich Modernen: franzöſiſcher Claſſicismus	737	747—749
Deutſcher Claſſicismus	738	749—750
Die romantiſche Schule	739	750—751
Die neuſten Bewegungen	740—741	751—755
Anhang. Die Caricatur	742	756—762
Die vervielfältigende Technik	743	762—768
Die Decorationsmalerei	744	768—771
Die ſchöne Gartenkunſt	745	772—773

Digitized by Google

Vierter Band.

[— Dritter Theil.

Die ſubjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen

oder

die Kunſt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Künſte. —]

Zweite Gattung.

Die ſubjective Kunſtform oder die Muſik.

	§§.	Seite
a. Das Weſen der Muſik.		
α. Ueberhaupt	746—766	775—840
β. Die einzelnen Momente.		
Das Tonmaterial und ſeine Gliederung . . .	767—778	840—914
Der Höhenunterſchied der Töne und Tonlagen überhaupt	768	847—851
Das Tonſyſtem und die Intervallverhältniſſe .	769—770	851—864
Die Tonleiter und die Tongeſchlechter . . .	771—772	864—872
Die Tonarten	773	872—881
Harmonie	774—775	881—900
Rhythmus	776—777	900—912
Dynamik des Tons	778	912—914
Die Compoſition und ihre weſentlichen Formen.		
Melodie	779	914—924
Die Gliederung in Theile, Perioden und Sätze .	780	924—932
Die Stimmenführung; Uebergang zur Polyphonie	781	932—936
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung .	782	937—938
Contrapunct, Nachahmung, Canon, Fuge . .	783—784	938—948
Strenge und freie Polyphonie	785	948—950
Cycliſche Compoſitionsform; mehrtheiliges, größeres Tonſtück	786	950—952
Erſte (triadiſche) Form des mehrtheiligen Tonſtücks; Rondo; Variation; Form der freien Gedankenentwicklung	787—790	952—962
Das größere, aus mehrtheiligen Sätzen beſtehende Tonſtück.	791	962—965
Der muſikaliſche Styl.		
Stylgeſetz; Ausdruck, Tonmalerei	792	965—971
Stylarten	793	971—976
b. Die Zweige der Muſik.		
Eintheilung	794—795	976—979
Unterſchied der Vocal- und Inſtrumentalmuſik . .	796	980—983
Verhältniß beider zu einander	797—798	983—988

Digitized by Google

	§§.	Seite.
α. Die Vocalmuſik.		
Ihre Eintheilung	799	988— 989
Lied, Ballade, Romanze	800—801	989 — 998
Recitativ, declamatoriſcher Geſang, Arie	802	998—1011
Polyphone Vocalmuſik; Chor	803	1011—1016
Größere Geſangwerke, Cantate, Motett, Hymnodie, Meſſe	804	1016—1023
β. Die Inſtrumentalmuſik.		
Die Inſtrumente	805—806	1023—1049
Eintheilung des Inſtrumentalſatzes	807	1049—1050
Soloſatz, mehrſtimmiger Soloſatz, Harmonie-, Concert-, Orcheſterſatz	808—810	1050—1066
Die Gattungen der Inſtrumentalmuſik	811	1066—1067
Das einfache Inſtrumentaltonſtück	812	1067—1069
Das mehrtheilige Inſtrumentaltonſtück; Tanz, Marſch	813	1069—1074
Die Eröffnungs- und Einleitungsmuſik; Ouvertüre	814	1074—1080
Größere Tonſtücke, Sonate, Quartett u. ſ. w., Concert, Symphonie, freie Formen	815—816	1080—1098
γ. Vocal- und Inſtrumentalmuſik in Einheit und Wechſelwirkung.		
Begründung und Zweck derſelben; das durch ſie entſtehende Tonwerk im Allgemeinen	817—818	1098—1103
Das epiſchlyriſche Tonwerk, das Oratorium	819	1103—1110
Das dramatiſchlyriſche Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Dispoſition, die Wahl der Stoffe, die verſchiedenen Gattungen	820—821	1110—1122
c. Die Geſchichte der Muſik.		
Eigenthümlichkeit und treibende Gegenſätze ihrer Entwicklung	822	1122—1125
Die Muſik des Alterthums	823	1125—1129
Die Muſik des Mittelalters	824	1129—1133
Die moderne Muſik.		
Die italieniſche Kirchenmuſik des 16. Jahrhunderts	825	1133—1135
Die kirchliche und weltliche Muſik in Italien ſeit dem 17. Jahrhundert	826	1135—1139
Die deutſche Muſik bis Bach und Händel	827	1139—1142
Die franzöſiſche Muſik; Gluck	828	1142—1143
Die Muſik ſeit Haydn und Mozart	829—831	1143—1148
Die neueſten Richtungen	832	1148—1151
Anhang. Die Tanzkunſt	833	1152—1158

Dritte Gattung.

Die ſubjectiv-objective Kunſtform oder die Dichtkunſt.

a. Das Weſen der Dichtkunſt.

α. Ueberhaupt	834—845	1159—1195

Digitized by Google

	§§	Seite.
β. Die einzelnen Momente.		
Das Stylgeſetz.		
Verhältniß zu der Muſik	846	1196—1199
— zu der bildenden Kunſt	847	1199—1204
— zu der Proſa	848	1205—1211
Die zwei Stylprinzipien: directer und indirecter Idealiſmus	849	1211—1215
Der ſprachliche Ausdruck	850 ff.	1215 ff.
Die Mittel der Veranſchaulichung (Tropen)	851—852	1219—1232
Die Mittel der Stimmung (Figuren)	853	1232—1234
Gegenſatz der Style	854	1234—1238
Die Rhythmik.		
Grundbeſtimmungen	855—858	1238—1246
Die Rhythmik des direct idealen, claſſiſchen Styls	859	1246—1250
— — des indirect idealen, charakteriſtiſchen Styls	860	1250—1258
Die Compoſition	861	1258
b. Die Zweige der Dichtkunſt.		
Eintheilungsgründe	862—864	1259—1264
a. Die epiſche Dichtung.		
1. Ihr Weſen.		
Grundbeſtimmung	865	1265—1266
Die epiſche Weltauffaſſung	866—868	1266—1275
Der epiſche Dichter. Das Stylgeſetz	869	1275—1278
Die Compoſition	870	1278—1283
Werth und logiſche Stellung	871	1284—1285
2. Die Arten der epiſchen Poeſie.		
Die zwei Hauptformen	872	1285
Das Epos des idealen Styls oder das (orientaliſche und) griechiſche	873	1285—1289
Styl-Unterſchied innerhalb deſſelben. Idyll	874	1289—1291
Das römiſche Kunſt-Epos	875	1291—1292
Das perſiſche und das deutſche Heldengedicht des Mittelalters	876	1292—1295
Das romantiſche Epos. — Legende. — Mährchen.	877	1296—1300
Das religiöſe und weltliche Epos der Italiener	878	1300—1303
Die epiſche Dichtung des modernen, charakteriſtiſchen Styls oder der Roman	879—880	1303—1310
Eintheilung nach Stoffgebieten: der ariſtokratiſche, der Volksroman, der bürgerliche, hiſtoriſche, ſociale	881	1310—1315
Eintheilung nach Stimmungs-Unterſchieden: der ernſte und komiſche, der ſentimentale Roman	882	1315—1317
Die Novelle. Die moderne Idylle	883	1317—1321
β. Die lyriſche Dichtung.		
1. Ihr Weſen.		
Grundcharakter	884—886	1322—1333

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Styl, Compoſition	887	1333—1338
Rhythmiſche Form	888	1338—1341
2. Die Arten der lyriſchen Dichtung.		
Eintheilungsgrund	889	1342—1345
Die Lyrik des Aufſchwungs: das Hymniſche, Dithyramb, Ode	890	1345—1351
Die reine lyriſche Mitte: das Liederartige	891	1351—1354
Styl-Unterſchied. Volkspoeſie und Kunſtpoeſie	892	1354—1358
Objective Formen. — Ballade und Romanze	893	1358—1367
Die Lyrik der Betrachtung: Elegie, orientaliſche Lyrik, romaniſche Formen (Sonett), Epigramm u. ſ. w.	894	1367—1374
γ. Die dramatiſche Dichtung.		
1. Das Weſen derſelben.		
Grundbeſtimmung	895—896	1375—1381
Die dramatiſche Weltauffaſſung	897—900	1381—1389
Der dramatiſche Styl	901	1389—1394
Die dramatiſche Compoſition	902	1394—1403
Werth des Drama's im Verhältniß zum Epos	903	1403—1405
2. Die Arten der dramatiſchen Poeſie.		
Der Stylgegenſatz	904	1406—1408
Die claſſiſche Tragödie und Komödie	905—906	1408—1412
Das moderne Drama	907	1413—1416
Wechſelwirkung und bleibender Unterſchied der Style	908	1416—1419
Haupt-Eintheilung: tragiſch und komiſch	909	1419—1420
Tragödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoff: ſagenhaft heroiſch, bürgerlich, privat	910	1421—1423
Nach der Seite der Auffaſſung: Prinzipien- und Charakter-Tragödie	911	1423—1426
Verhältniß dieſer Unterſchiede zu einander	912	1426—1428
Verhältniß derſelben zum Stylgegenſatze	913	1428
Unterſchied des negativ und poſitiv Tragiſchen	914	1429—1430
Komödie. Eintheilung derſelben nach dem Stoffe: politiſch, bürgerlich, privat. Die mythiſche Form	915	1431—1433
Nach der Seite der Auffaſſung: Charakter- und Intriguen-Luſtſpiel	916	1433—1436
Verhältniß zum Stylgegenſatze	917	1436—1439
Annäherung an die Tragödie mit glücklichem Ausgang	918	1439—1441
Verhältniß zu den Hauptformen des Komiſchen. Volks-Luſtſpiel und Luſtſpiel der Kunſtpoeſie; Poſſe	919	1441—1443
Werth der Komödie im Verhältniß zur Tragödie	920	1443—1446
Anhang zu der Lehre von der dramat. Dichtkunſt: die Schauſpielkunſt.		
Die Mimik	921	1447—1453
Die Bühne	922	1453—1455

Digitized by Google

	§§.	Seite.
Anhang zu der Lehre von der Dichtkunſt überhaupt. Satyriſche, didaktiſche Poeſie, Rhetorik.		
Charakter des Grenzgebiets im Allgemeinen	923	1456—1457
Die Satyre; negative, indirecte und poſitive, directe Form	924	1458—1462
Die didaktiſche Poeſie. Epiſche Formen: Beiſpiel, Parabel, Fabel und beſchreibendes Gedicht. Thier-Epos. Lyriſche und dem Dramatiſchen verwandte Formen. Das eigentliche Lehrgedicht .	925	1462—1472
Die Tendenzpoeſie und Rhetorik	926	1472—1474

Digitized by Google

B.

Verzeichniß

der

Schriftſteller, Künſtler und ihrer Werke.

(NB. Die Zahl III. bezieht ſich auf die erſte **und** zweite Hälfte des dritten Theils.)

A.

Abraham a Sancta Klara I 426. 429.
Achenbach III 655.
Addiſon I 480.
Aeſchylus I 167. 187. III 138. 381. Eumeniden II 451. III 1393. Oreſtie I 304. 314. II 175. III 1400.
Agathon I 304.
Agorakritos III 478.
Alberti III 325.
Alcäus III 1354.
Alcibiades II 240.
Alkamenes III 478.
Allegri III 1135 f.
Amadis III 1311.
Ambruogio di Lorenzo III 707.
Anakreon II 124. III 1349. 1354.
Angelo, M. I 160. II 372. 389. 391. 396. 398. 402. 522. III 61. 105. 121. 123. 125. 128 f. 130 ff. 141. 326 f. 405. 492. 551. 591. 597. 619. 673. 691. 709. 712 f. 714—716. 718 f. 741 ff.
Apelles III 698.
Apollodorus III 697.
Archilochus III 1368. 1462.
Arioſt II 385. 500. III 78. 1214. 1301 f.
Ariſtonidas III 434.
Ariſtophanes I 372. 374. 378. 406. 412 f. 429. 433. 445. 457. 466. 469. 471 f. 483. II 342. 378. 464 f. III 138. 170. 758. 1224. 1412. 1431. 1433. 1436—1438. 1443. 1459. 1461.
Ariſtoteles I 38 ff. 119. 134. 145. 255 f. 275. 290. II 74 f. 207. 333. 350. 358 f. 364 f. III 49 f. 609. 825. Sein Begriff des Schönen I 98. 100 ff. Begriff der Nachahmung III 85 f. über das Tragiſche I 299. 303 ff. 313. 329 f. über das Komiſche I 344. 367. über die Poeſie III 1207. über das Epos III 1267. 1270. 1282. 1290. 1308. über das Drama III 1382 f. 1386 f. 1390. 1395. 1400. 1404. 1413. 1425 f.
Ariſtoxenes III 822.
Aſt I 4. 404 f. III 148. 151. 171.

Digitized by Google

Aſterga III 1138.
Autran I 110.
Auerbach III 1321.

B.

Babrio III 1465.
Bach, E. III 1145.
Bach, Seb. III 1019. 1105 f. 1125. 1139. 1141.
Backhuyſen III 655.
Bartolomeo, Fra III 594 f. 716.
Baſſano II 500. III 17. 31. 723.
Batrachomyomachie III 1316.
Batteux III 86.
Baumgarten, über den Begriff der Aeſthetik I 3 ff. 8. 16. 39. über das Schöne 122 ff. 150.
Baur II 420 ff. 449.
Beattie I 380. 382.
Bechſtein II 138.
Beer II 391.
Beethoven II 523. III 952. 969. 971. 984 f. 1065 f. 1077. 1079 ff. 1084. 1086. 1121. 1145—1146. Fidelio III 871. 943. 949. 969. 971. 1115. 1119. Septett III 869. Prometheusouvertüre 889. Symphonieen: CMoll 850. 971. 1093 ff. 1097. DMoll 1093. ADur 954. 971. 1092. 1146. eroica 1146. pastorale 1146.
Bellini, G. III 132. 721.
Bendemann III 686.
Benevoli III 1136. 1140.
Béranger III 1355.
Berlioz III 1066.
Bernini III 132. 134. 140. 326. 493. 495.
Bettina von Arnim III 398.
Bièvre II 273. 522.
Bilderdyk III 1472.
Bles, Herry de III 739.
Boccaccio I 86. 413. III 1318 f.
Böckh I 321.
Börne I 424 f. 427. 468.
Böttiger III 189 f. 198. 209. 238 ff. 245. 249. 285 ff. 313. 319. 329. 335.
Bohtz I 276. 330. 332. 425.
Boieldieu III 1143.
Boileau III 1316.
Borromini III 326 f.
Bramante III 325.
Braun II 44 f.
Brockes II 90. III 1200. 1468.
le Brun III 749.
Bruneleschi III 325.
Bürger II 393. III 1332. 1358.
Bulwer II 291. III 1210.
Burke I 105 ff. 108 f. 215. 224. 226 f. 230. 235. 245. 249.
Burkhardt III 483. 492.
Burns III 1356.
Byron I 465. II 520. III 1356.

C.

Caglioſtro II 282.
Calame III 655.
Caldara III 1138.
Calprenede III 1311.
Camoëns II 500. III 1303.
Campbell III 1356.
Canova III 495.
Caracci III 652. 740.
Caravaggio III 741.
Cariſſimi III 1137.
Carus II 209. 212.
Caſanova II 282.
del Caſtagno, A. III 709. 720.
Cellini, Benv. I 138.
Cervantes II 500. III 1304. Don Quixote I 377. III 1313. 1316. 1460.
Cherubini III 1025. 1119. 1147.

Digitized by Google

Chevreul II 45. 50. III 565.
Cicero II 360.
Cid II 259. 496. III 1295.
Cimabue III 102. 132. 705 f.
Cimaroſa III 1146 f.
Claude Lorrain III 124. 612. 626. 652 f. 655. 741.
Clementiniſche Homilien I 49.
Cornelius II 522. III 125 ff. 552. 635. 682. 751 f.
Correggio I 327. III 121. 129. 572. 588. 597. 673. 682. 718—720.
Coxcie III 739.
Cuvier I 68 f. II 119 f. 143. 177.

D.

Dannecker III 495.
Dante I 161. II 262. 414. 492. 498. III 552. 691. 706. 734. 1300—1301. 1302. 1463.
Danzel I 8. 31. 59 ff. 62 ff. 71. 74. 120.
David, F. III 1112.
David, J. L. III 681. 748 f.
Delaroche II 275. 522. III 111. 603. 625. 687 f. 753.
Demetrius III 413.
Denner, Ign. III 587.
Deutinger II 31. III 161 f. 188.
Devrient, Ed. III 10. 65. 1453.
Diderot I 143. 147. II 162. 350. III 86. 1419.
Dittersdorf III 1145.
Dominichino III 740.
Donatello III 492. 708.
Dſchel Alledin Rumi III 1371.
Duccio von Siena III 57. 705 ff.
Dürer I 105. 110. II 398. III 636. 722. 734 ff. 766.
Dufay III 1134.
Dupuis III 110.
Durante III 1138.
Durſch I 38.
van Dyk III 568. 591. 677. 744.

E.

Eberhard I 7. 124 f.
Echtermeyer III 1365 f.
Eckhof III 110. 1453.
Edda III 1463.
Elben, O. III 1016.
Empedocles I 76. 255. III 1471.
Engel II 215.
Erasmus III 1461.
Erdmann I 8. 126.
Eulenſpiegel I 409. II 426.
Euvempos III 698.
Euripides I 299. II 488. III 138. 1224. 1413.
Everdingen III 124. 627. 655.
van Eyck, H. und J. III 635. 730—732.

F.

Fernow I 112.
Feuerbach, L. I 121.
Feuerbach, Anſ. III 8. 45. 356. 376 f. 381. 384. 402. 423. 427. 431 434.
Fichte I 38. 40. 127 ff. 194. 471.
Fielding III 1316.
Fieſole III 102. 121. 132. 709 f.
Firduſſi III 1293.
Fiſchart I 378. 413. 426. 429. 431. 473. II 278. 500. 508. III 734. 1316. 1459.
Flögel I 387.
Floris, Franz III 742.
Förſter III 488.
Fouet III 749.
Fra Filippo Lippi III 132. 709.
Francia, Fr. III 121. 132. 721.

Digitized by Google

Frauenſtädt III 1188.
Freiligrath II 156. III 1360.

G.

Gabrieli III 1138.
Gaddi, Tadd. III 707.
Gallait II 522. III 590. 688. 753.
Geibel III 1374.
Gellert III 1319.
Genelli III 19. 127. 635.
George II 424 f.
Gervinus II 486. III 1198. 1212. 1268. 1274. 1298. 1331 f. 1381. 1417. 1422. 1424.
Geßner III 1320.
Ghiberti III 491. 708.
Ghirlandajo III 132. 709 f.
Giorgione III 567. 721—723.
Giotto III 102. 104. 121. 132. 706 f. 709 ff. 713.
Gluck III 871. 937. 1008. 1077. 1080. 1119. 1121. 1142 f.
Göthe als Schriftſteller I 75. 78. 112. 138. 143. 149. 179. 194 f. 198. 287. 330. II 146. 162. 199. 203. 301 f. 313. 341. 351. 358. 361 f. 365. 390. 395. 489. 520. 524. III 33. 45. 86. 101 f. 193. 399 f. 459. 601. 659. 1193 f. 1233. 1299. 1331. 1362. 1379. — „Ueber die Farbenlehre II 37 ff. 42. 130. 142. über Malerei und Poeſie III 605. über Poeſie III 1178. 1185. 1194. über das Epos 1266 f. 1269. 1279. über das Drama 1415 f. 1430.
als Dichter I 147. 150. 157. 159. 170. 174. 413 f. 483 f. II 62. 192. 272. 290. 319. 326. 329. 334. 343 ff. 358. 366 f. 372. 374 ff. 393. 396 f. 402. 408. 515 ff. III 56. 62 f. 66. 69. 79. 92. 99 ff. 123. 128 f. 131 f. 398. 405. 997. 1170. 1186 f. 1198. 1212 f. 1216. 1218. 1230. 1238. 1246. 1298. 1319. 1382. 1460. — Göthe's Jugendpoeſie III 1238. Göthe als Epiker 1276. 1284. 1288. 1364. G. Lyrik III 1326 ff. 1332 f. 1335 ff. 1340 f. 1350 ff. 1355 f. 1358 ff. 1363 f. 1366. 1370. 1372. 1374. 1460. 1469. G. als Dramatiker III 1364. 1390. 1398 f. 1403 ff. 1417. 1422. 1428. 1453. Luſtſpiele II 376. G. als Spruchdichter III 1469.
Bürgergeneral I 364. 384. Clavigo I 315. Egmont I 278. 305. 311. II 181. 194 f. 367. 377 f. III 1111. 1212. 1327. 1390. 1392. 1417. 1422. Fauſt I 76. 255. 278. 315. 319. 323. 367. 377. 400. 416. 484. II 348. 369. 470. 502. III 23. 25 f. 36. 40. 43. 114. 128. 204. 525. 552. 691. 993. 1199. 1222. 1234. 1326 f. 1334. 1336 f. 1359 f. 1389. 1392. 1394. 1449. 1470. Götz I 260. 314. 316. 319. II 174. 366 f. 376. 378. III 63. 1396. Hermann und Dorothea II 83. 192. 376. III 141. 1221 f. 1270. 1273. 1281 f. 1318. 1321. 1422. Iphigenie I 185. 275. III 98. 1180. 1222. 1230 f. 1350. 1390 f. 1414. 1424 f. 1430. natürliche Tochter III 128 f. Taſſo I 315 ff. 321. II 192. III 1390. 1424. 1428. Wahlverwandtſchaften I 157. 260. 315. II 173. III 1319. Werther I 260. II 514. III 51. 132. 1186. 1280. 1288 f. 1317. 1326. Wilhelm Meiſter I 161. II 184. 200. 282. III 26. 127. 601. 1210. 1221. 1268. 1280. 1305. 1308. 1310 ff. 1326 f. 1353. 1360.
Goldoni III 1438.

Digitized by Google

Goldſmith I 468. III 1417.
Gottfried von Straßburg II 497. III 1297. 1350.
Gottſched III 109. 127 f. 1198. 1212. 1216.
Gozzi III 1438.
Gozzoli, B. III 709.
Grabbe I 465.
Grandville III 761.
Gretry III 871.
Grien, Hans Baldung III 738.
Grimm, J. II 189. 201. III 1467.
Grimm, W. III 99.
Gros III 590.
Grün III 1186.
Grünewald, M. III 738.
Gruppe I 317. 320.
Gudin III 655.
Gudrun II 491. III 1177. 1279. 1294.
Günther II 393.
Guhl III 638 f. 662. 682.

H.

Händel III 1080. 1105 ff. 1110. 1121. 1139—1142. Meſſias 1105.
Hafis III 1371.
Hagedorn III 131. 568. 662.
Haller I 238. II 131. III 1200. 1346. 1468.
Hallmann II 353. III 68. 260.
Hamann I 468.
Haud III 834.
Handl III 1140.
Hanslick III 790 f. 817. 829 f.
Hartung II 359.
Haug I 354.
Haydn III 165. 1055. 1065. 1086. 1091. 1107 f. 1143—1145. Schöpfung III 967 f. 1107 f. Worte am Kreuz 1104 f.
Hebel III 1222. 1320.
Hegel I 4. 8 f. 26 f. 31 ff. 37 f. 66. 68. 71. 74. 85 ff. 154. 162 ff. 173. 177. 182. 215. 265 ff. 280. 285. 294. 297. 312. 485. II 6. 9. 109. 162. 183. 188. 202. 229 f. 258. 318. 325. 328. 346. 353. 361. 368. 389. 402. 420 f. 429 f. 433. 439. 441 f. 447 ff. 459 f. 475. 482. 493. 520. III 54. 74. 158 f. 162. 181. 268 f. 284. 324. 343. 356. 362 f. 367. 401. 436. 512. 514. 519. 524 f. 537. 567. 593. 604. 775 f. 812. 1217. 1227. 1235. 1274. 1284. 1289. 1374.
H.'s Aeſthetik I 40. 49. Begriff des Schönen I 56—65. 70. 133—135. Stellung der Kunſt im H.'ſchen Syſtem I 12 f. 19—23. Begriff des Ideals I 149. 151. Stellung der H.'ſchen Philoſophie zur Individualität I 117 ff. H. über das Naturſchöne II 20. über Malerei III 616. über Murillo 745. über Gartenkunſt 773. über das Gefühl 788. über das Weſen der Muſik 825. über den Takt 805. über Poeſie III 1208. über das Tragiſche I 287 f. 301 f. 313 f. über das Komiſche 366 ff. 403 f. 406 f. über das Epos 1266. 1268 f. (über Dante 1301). über den Roman 1305. über die Lyrik 1345. 1349 f.
Hegel'ſche Schule I 32.
Heine I 465. II 392. 520. III 133. 754. 1360. 1364.
Heinſe II 385.
de Heem, D. III 661.
Heliand III 1298. 1463.
Hemskerk III 739.
Hemſterhuys III 1170.
Henſe III 1224.
Herbart II 317.

Herder II 81. 101. 112. 116. 155. 163. 317. 386. III 99. 204. 1198. 1330. 1333. 1358.
Hermann, G. F. III 78. 82. 89. 105.
Herodot I 302. II 230. 455. III 272. 277. 1270. 1421.
Hertzberg III 1465. 1467.
Heſiod II 449. 455. III 1463. 1471.
Hetſch III 598. 681.
Hettner I 36. 121. II 17. 340. III 293. 1423. 1427. 1432. 1438.
Hildebrand III 603.
Hildebrandslied III 1295.
Hippel I 466. II 117.
Hirt I 112.
Hittorf III 248. 380.
Hobbes I 480.
Hölderlin II 56. 386. 392. III 1346. 1350 f.
Hoffmann, Th. I 457. 465.
Hoffſtadt III 195. 236. 320.
Hogarth I 104 ff. 147. 365. III 350. 757.
Holbein, H. der Vater III 732.
Holbein, H. der Jüngere III 636. 677. 734. 736—738. 766.
Home I 106.
Homer I 198. 304. 358. II 147. 168. 238 f. 319. 411 f. 425. 455 f. III 79. 553. 1170. 1172. 1177. 1191 f. 1202 f. 1217. 1221 f. 1225. 1234 f. 1268. 1270. 1274 f. 1277. 1278—1283. 1285—1289. 1290 f. 1363. H. Hymnen III 1347. H. Bilderſprache 1236.
Hondekoeter III 659 f.
Horaz II 186. 470. 488. III 1224. 1349. 1401. Satyren III 1459. Ars poetica 1472.
Hotho III 662. 671. 680. 729.
Hucbald III 1131.
Hübner II 523. III 757.
Hübſch III 239. 296. 314. 322. 329.
Humboldt, W. II 169 ff. III 1169 f. 1205 ff. 1214. 1221. 1273. 1277. 1281. 1284. 1321.
Humboldt, Alex. II 13. 89.
Hutcheſon I 104.
Hutten, U. v. III 1460.
Huyſum III 661.

J.

Jäger, O. H. III 502 f.
Jakobi I 27.
Jean Paul als Schriftſteller I 40. 232. 242. 246. 275. 377. 391. 396 f. 399. 419. 425. 435 ff. 444. 449. 451 ff. 457 f. 460. 466. 479. II 331. 336. 356 f. 386. 391. 482. III 1203. 1209. 1231. 1268. 1273. 1290. ſeine Aeſthetik I 40. J. P. über das Erhabene I 234 ff. über das Komiſche 347 ff. 354 ff. 361 f. 374 f. 384 ff.
als Dichter I 377 ff. 409. 414. 420 f. 429 f. 468. 470 f. II 175. 192. 282. 317. 372. 516 ff. III 121. 132. 398. 727. 1317. 1459 f. J. P. Styl 1219.
Iffland III 1425.
Immermann III 1315. 1320. 1409.
Joel II 124.
Joniſche Malerſchule III 697 f.
Josquin des Prés III 1132. 1134.
Juvenal III 1462.

K.

Kalidaſa III 1371.
Kallenbach III 214.
Kallinos III 1368.
Kant I 30. 38 ff. 59. 80. 88. 103. 105 f. 128. 146. 154. 196. 223 f. 227. 232. 234 ff. 243. 251. 253.

Digitized by Google

259. 266 f. 271. 324 f. 362. II 193 f. 203. 353. 460. III 74. 90. 93. 112 f. 409. 1229. K. Kritik der Urtheilskraft I 13—19. ſein Begriff des Aeſthetiſchen I 5 ff. 173 f. über das Wohlgefallen am Schönen I 192 ff. 202—210. ſein Begriff von Kunſt III 87. ſeine Eintheilung der Kunſt 151. K. über die Normalgeſtalt I 111 f. II 348. über das Genie II 394 ff. über das Erhabene I 215. 221 ff. 322 ff. über das Naive I 360 f. über das Lachen 474 ff. über die Muſik III 828 f.

Karſtens I 66. II 522. III 19. 106. 141. 681. 750. 757. 1212.

Kaulbach II 378. 523. III 18. 600. 619. 660. 754.

de Kayſer II 522.

Kiß III 457.

Kleiſt, E. III 1468.

Kleiſt, H. I 321. II 342. 424. III 1200. 1319. 1429 f. 1468. zerbrochener Krug I 381.

Klopſtock I 171. II 373. III 131 f. 601. 1198. 1216. 1276 f. 1303 f. 1346. 1351. 1460. 1463.

Koch III 106. 652. 750.

Köhler III 815.

Kotzebue III 122. 1436.

Kraft, Adam III 333. 489.

Kranach III 734 f. 736 f.

Krauſe III 504. 812. 903.

Krüger III 1256.

Krug I 7 ff. III 151. 171.

Kugler III 68. 109. 111. 269. 380. 705. 744 f.

L.

Labenwolf III 491.

Landſeer III 659.

Lanzi III 135.

Laſſus, Orl. III 1134.

Lavater II 125. 146. 206.

Leibnitz I 38. III 822.

Leibnitz, H. III 110. 295.

Lenau III 1228 ff. 1360.

Lenz II 392.

Leo III 1138.

Leochares III 375.

Leonardo da Vinci II 396. 398. 402. III 61. 79. 105. 129 f. 608. 698. 713—715. 717. 736 f. Abendmahl III 33. 555. 594. 608. 627 f. 688. 715. 1281.

Leſage III 1316.

Leſſing als Schriftſteller I 145 f. 184. 246. 248. 250. 275. 327. 330. 337. 344. 382. II 350 f. III 51. 1173 f. 1188. 1467. Laokoon III 401 f. 1167. 1173. 1188. 1200 ff. als Dichter I 435. II 264. 333. 355. 367. 514. 523. III 1233. 1425. Emilia Galotti I 12. II 387. III 12. Nathan I 441. III 1180. 1429 f. 1465.

Leſſing (Maler) III 163. 601. 649. 674. 687. 753.

Leſueur III 749.

Leutze III 682. 688. 753.

Lichtenberg I 426. 432. II 177. 206 f.

Lichtwer III 1319.

Linné II 14.

Liskow I 419. 424. 427. III 1461.

Lohenſtein III 127.

Lomazzo I 105. 110.

Longin I 225. 323. II 359.

Lotti III 1138. 1140.

Lotze III 49. 796.

Lucas von Leyden III 739.

Lucian I 370. II 502. III 382. 413. 1460.

Lucretius III 1471.

Digitized by Google

Ludius III 698.
Luini, Bern. III 715.
Lulli III 1142.
Luther I 267. 413. 431. 454. II 216. 272 f. 415. III 1134.
Lyſippus III 8. 138. 375. 415. 417. 452. 480. 486. 496. 697.

M.

Maaß III 805.
Mabuſe III 739.
Maes III 31.
Mahabharata III 1286.
Mantegna III 132. 721.
Manuel II 507. III 760.
Marcello III 1138.
Marchetto von Padua III 1132.
Marlowe II 372. 393. III 1186.
Marſchner III 1147.
Marx III 912. 952. 1047.
Maſaccio II 396. III 27. 102. 105. 132. 708 f. 731.
Mayer, C. III 1360.
Meier, E. II 433. 437.
Memling, Hans III 602. 731 f.
Mendelsſohn, M. I 123 ff.
Mendelsſohn-Bartholdy III 871. 1002. 1078. 1106. 1148—1150.
Mengs III 141. 749.
Menzel I 150 f.
Menzel, Adolf III 683.
Meſſys, Qu. III 739.
Metzger III 317. 319.
de Meurs, Jean III 1132.
Meyerbeer III 1119. 1149.
Milton III 1303 f. 1463.
Mörike III 1170. 1328.
Molière III 1419. 1435. 1443.
Moore III 1356.
Moritz III 1009.
Mozart III 405. 876. 953 f. 974. 1005. 1007. 1029. 1055. 1065. 1069. 1078. 1080. 1086. 1091 f. 1094 f. 1125. 1143—1145. Don Juan III 861. 869. 871. 876. 895. 908. 919 f. 942. 955. 1014. 1077. 1113 ff. 1117 ff. 1120. 1122. 1144. Figaro III 871. 876. 1076. 1113. 1144. Zauberflöte III 871. 927 f. 973. 1006. 1074. 1114. 1119 f. Entführung III 871. 1120. Cosi fan tutte III 876. 1144. Titus III 876. 1078. 1119. Idomeneo III 1074. 1077. Symphonieen: CDur III 912. 954. 1092. 1094 f. kleine CDur 1029. 1095. GMoll 872. 913. 953. 1091.
Müller, Carl III 545.
Müller, Ed. I 100 ff. 329 f. II 333. 346.
Müller, Fr. III 1320.
Müller, Otfr. II 421 f. 425. 468. III 332. 382. 396. 419. 1335.
Mundt I 177.
Murner III 1316. 1462.
Muſäus I 468.
Myron III 131. 375. 429. 457. 479.

N.

Nägeli III 1148.
Nal und Damajanti II 429.
Nanini III 1136.
Napoleon II 216. 288. 401 f.
van der Neer III 656.
Neſtroy III 1442.
Neubeck III 1471.
Neukomm III 1018.
Neuplatoniker I 39. 92.
Nibelungenlied I 252. 268. 278. 290. 305. 307. 309 f. 314. III 23. 26. 42. 1270. 1283. 1293 — 1295. 1363.
Nicolaus von Piſa III 705.
Novalis I 133. II 62.

Digitized by Google

O.

Ockenheim III 1134.
Oerſted II 31. 43 f. 51.
Oken II 105. 116. 119 f. 128 ff. 138. 143 ff. 150. 155.
Opitz III 1471.
Orcagna III 590. 619. 706.
van Orley, Bernh. III 739.
Orphiſche Poeſie III 1464.
Oſten III 68.
Otfried III 1298. 1463.
Overbeck III 751.
Ovid I 181. III 1471.

P.

Paleſtrina II 509. III 1133—1136.
Parmenides III 1471.
Parrhaſius III 82. 697.
Patenier III 739.
Pauſanias I 167.
Percy III 1358.
Pergoleſe III 1104. 1138.
Perikles II 239. III 72. 374.
Perugino, P. II 478. III 121. 129. 132. 594 f. 711. 717. 732.
Petion I 419.
Pfeffel III 1319.
Pfitzer, G. III 1374.
Phidias I 487. II 360. III 8. 131. 135 f. 165. 374. 380. 388. 405. 477. 478 f. 546. 592.
Pindar III 1224. 1335. 1347 ff.
Piſano, Nicola III 487.
Planck III 786. 797.
Platen III 1199. 1351.
Plato I 39. 108. 132. 134. 157. 190. 483. II 60. 134. 311. 333. 345 f. 358 ff. 401 f.
über den Begriff des Schönen I 90 ff. 98 ff. Hippias I 92. Phädrus I 90. Philebus I 91. 99. 108. II 60. 358. III 194.
Plinius III 382. 429.
Plotin I 92. 103.
Poggel III 1257.
del Polajuolo, Ant. III 709. 720.
Polygnot III 609. 697.
Polyklet III 131. 374 f. 380. 388. 415. 429. 478 f.
Pope III 1316.
Potter III 659.
Pouſſin I 110. III 652 f. 741. 748 f.
Praxiteles III 137. 479. 498. 697.
Properz II 488.
Prutz III 1432.
Pyrker III 1304.
Pythagoras III 821 f.

Q.

Quandt III 398.
Quatremère de Quincy III 82.
Quinctilian II 359. III 413.

R.

Rabelais II 500. III 1316. 1459.
Raimund III 1438. 1442.
Ramayana III 1286.
Ramberg III 30.
Ranke II 318.
Raphael II 301. 360. 372. 391. 396. 398. 480. 498 f. 522. III 18. 23. 57. 61. 105. 123 ff. 127. 129 ff. 157. 326. 405. 541. 588. 590. 592. 602. 608. 610. 622 ff. 627 ff. 633 f. 641. 643. 658. 673. 677 f. 687 f. 712 ff. 716—718. 1235.
ſixtin. Madonna III 594 f. 615. 619. Disputa 618.
Rauch III 409. 413. 495.
Reichardt III 1148.
Reineke Fuchs III 1467 f.
Reinhard III 652.
Rembrandt II 511. III 572. 574 f. 591. 677. 688. 745—747. 1235 f.

Digitized by Google

Rethel III 754.
Reuſch III 320.
Revett III 328.
Richardſon III 1314. 1316. 1460.
Richter III 1260.
Riedel III 80.
Rietſchel III 425. 495.
Ritter II 13.
Robbia III 491. 708.
Robert, L. II 186. 393. 522. III 141. 626. 628 f. 672. 753. 755. 1321.
Rötſcher I 212 f. 306. 313. II 193. 364 f. 369. III 1452.
Romano, G. III 157. 737.
Roon II 179.
Roos, H. III 659.
Roſa, Salv. III 652. 655. 741.
Roſenkranz II 216. 332. III 1468.
Roſſini III 1147.
Rottmann III 72. 124. 128. 582. 584. 624. 649. 652. 654 f. 754. 1321.
Rouſſeau I 466. 471. III 899 f. 1004. 1012. 1313.
Rubens II 401. III 61. 128. 413. 417. 591 f. 598. 622. 628. 652. 658. 660. 672. 677. 688. 742—744. 746. 1188. 1235. 1237.
Rückert I 141. III 1199.
Ruge I 40. 73 f. 99 f. 179 f. 189. 191 f. 216 ff. 232 f. 247. 262 f. 337 ff. 345 ff. 355 f. 359. 361. 364. 384. 386 f. 395 ff. 401 ff. 409. 415 f. 421 f. 424. 437. 439 ff. 444. 450 f. 454 f. 457. 460. 484. 488 f. II 346.
Rumohr II 306 f. 340. III 78. 81. 110. 130. 139 f. 429.
Ruysdael III 124. 530. 612. 626. 651 f.

S.

Saadi III 1371.
Sakontala II 426. 430.
Sachs, H. I 409.
Sand, G. II 523. III 1315.
Sangallo III 326.
Sappho III 1354.
del Sarto', A. III 716.
Scarlatti III 1138.
Schadow, J. G. III 413. 495.
Schadow, W. F. III 604. 751.
Schäfer III 601.
Schaffner, M. III 738.
Scheffer, Ary III 601.
Schelling I 39 f. 53. 88 f. 112. 133 f. 154. 403. II 311 f. 323. 340. 401 f. 482. III 147 f. 359 ff. 369 ff. 442. 825.
ſein Princip der Einheit des Idealen und Realen I 33. Begriff des Schönen I 128 ff. Stellung der Kunſt I 175 f. Sch. über das Verhältniß von Kunſt und Religion I 85 f.
Schenk II 391.
Schick II 522. III 106. 750.
Schiller als Schriftſteller I 30. 125. 128. 149 f. 154. 157. 171. 174. 176. 182. 190 f. 193 f. 198. 232. 266. II 335 f. 351. 355. 358. 361. 365. 390. III 56. 90. 101 f. 161. 258. 441 f. 1178. 1218 f. 1267 f. 1284. 1461.
Sch. über die äſthetiſche Erziehung III 93 f. über Anmuth I 184 ff. über Würde 272 ff. über das Erhabene I 234. über das Pathetiſche 270 f. über das Tragiſche 275. 288. 301 f. über die Poeſie II 335. 338. 355. 390. III 1171. über naive und ſentimentale Dichtung I 358 ff. über das Epos 1267. 1269. 1275. 1278 f. 1281. über das Drama 1403 f. 1455. über Tragödie und Komödie 1444 f. über die Satyre 1461.

Digitized by Google

als Dichter I 128. 432. 484. II 118. 131. 186. 272. 319. 344 f. 372 f. 376 ff. 402. 411. 515. 517. III 66. 70. 123. 128 f. 131 f. 1210. 1212 f. 1218. 1274. 1351 f. 1379 f. 1382. 1405. 1469.

Sch. ſprachlicher Ausdruck III 1235 f. Sch. Lyrik III 1351 f. 1364 f. 1369 f. 1374. 1469. Sch. als Dramatiker III 1379 f. 1390 f. 1398. 1405. 1417. 1422. 1428. 1453. 1473. — Braut v. Meſſina I 310. II 175. III 1417 f. Fiesko I 326. II 177. III 1422. Jungfrau v. Orleans II 368. III 128. Kabale und Liebe III 1427. Karlos II 201. 342. 367. III 1210. 1402. 1422. Makbeth III 1235 f. Maria Stuart I 271. 309 ff. III 43. 1174. 1402. 1422. 1427. Räuber III 413. Tell I 198. 290. II 166. 203. 378. III 24. 27. 38. 1384 f. 1391. 1396 f. 1398. 1400 f. 1429. Wallenſtein I 271. 278. 289 f. 308. 312. 316. 318 f. II 203. 342. 369 f. 378. III 27. 40. 77. 141. 1210. 1212. 1222. 1380. 1392. 1397. 1399 f. 1402. 1417. 1422. 1424.

Schinkel III 337.

Schirmer III 655.

Schlegel, F. I 160. 275. 288. 403. II 389. III 189. 703. 836. 1408. 1411.

Schleiermacher I 162. 182. 190. 364. II 338. III 5 f. 12 ff. 18. 54. 171. 198. 233. 352. 793. über Lucinde I 160.

Sch. über das Verhältniß des Ethiſchen und Aeſthetiſchen I 10 ff. über das Komiſche I 364. über Malerei III 611. 613 f.

Schlüter III 493.

Schmidt, E. III 415.

Schnaaſe I 174. III 199. 206. 236. 283. 299. 304. 310. 661. 668. 673.

Schnorr III 682. 751.

Schön, Martin III 732.

Schoreel III 739.

Schröder III 110.

Schubart II 281. III 65.

Schubert, G. H. II 88. 112. 331.

Schubert, Fr. III 1147 f.

Schütze I 358 f. 363 f. 375. 382. 387. 389. 393 ff. 396 ff. 415. III 1434.

Schumann III 1147.

Schwanthaler III 398. 495.

Scott, Walter II 392. III 1200. 1202. 1314. 1422.

Scribe III 1431.

de Scudery, Mad. III 1311.

Semper III 247. 278 f. 338.

Seneka I 268. III 82.

Shakſpeare I 121. 241. 266. 307 f. 312. 314. 373 f. 378. 413. 429. 435. 457. 460. 465 f. 469. 483. II 167. 199. 203. 244 f. 263. 329. 366. 372. 378. 393. 395 f. 408. 412. 477. 488. 508. 514 f. 522. III 26. 34 ff. 61. 63. 66. 72. 75. 79. 98 ff. 126 f. 165. 405. 495. 609. 1170. 1172. 1178. 1180. 1185 ff. 1212 f. 1217. 1224 f. 1227 ff. 1231. 1363. 1379. 1381. 1394. 1396 f. 1402. 1405. 1409. 1412. 1414 ff. 1417 f. 1423 f. 1428.

Sh. Bilderſprache III 1235 ff. 1394. hiſtoriſche Dramen I 264. III 1402 f. 1422. Luſtſpiele III 1433. 1435. 1438 ff. 1441. 1446. Sonette I 469. III 1186. Antonius und Kleopatra I 318. III 28. 1427. 1446. Cäſar I 314. 318 f. II 203. III 1386. 1399. 1421. 1423. 1446.

Digitized by Google

Coriolan I 314. III 1399. 1421. 1427. 1446. Cymbeline III 1440. 1446. Ende gut, Alles gut III 1440. Gezähmte Keiferin III 1397. 1441. Hamlet I 255. 305. 307 f. 311. 320. 323. 439. 447. 457. 465. II 166. 168. 194. 201. 356. 359. 366. 368. 370. 401. III 56. 1173. 1190. 1227. 1235. 1384. 1392. 1399 f. 1426 f. 1446. Heinrich IV. I 258. 319. 398 ff. III 1218. 1227. Heinrich V. I 350. II 194. III 1229 f. 1427. 1430. (Falſtaff I 347 f. 354. 367. 388. 392 ff. 400. 430. 447 f. 462 f. III 609. 1190). Heinrich VI. I 272. Irrungen III 1435. Kaufmann von Venedig I 76. 464. III 783. 1235. 1389. 1397. 1440. Lear I 264. 272. 289 f. 307 f. 312. 372. 461. II 166. 168. 175. 206. 368. 376. III 28. 35 f. 46—49. 53. 233. 1190. 1335. 1384. 1396 f. 1400. 1425. 1427. Makbeth I 306 ff. II 166 f. 203. 205. 368. III 26. 28. 35 f. 43. 127. 1173 f. 1187. 1224. 1235—1238. 1384. 1391 f. 1394. 1398 ff. 1409. 1424 f. 1427. 1446. Maaß für Maaß III 1440. 1446. Othello I 262. 287. 305. 307 f. 310. II 98. 174. 177. 204. 368. III 23 f. 36. 42. 1190. 1227. 1230. 1328. 1383 f. 1387. 1392. 1397 ff. 1422. 1425. 1446. Richard II. III 1227 f. 1231 f. 1427. Richard III. I 260 f. 263 f. 278. 306 ff. 390. III 35 f. 40. 42 f. 164. 1384. 1392 f. 1422. 1424 f. Romeo I 287. 307. 309. 311 f. 462. II 167 f. 172 ff. 370. 376. III 35 f. 38. 40. 686. 1193. 1201. 1232. 1235. 1237. 1384. 1386. 1392 f. 1397. 1416. 1422. 1424. Sommernachtstraum III 1397. 1433. 1438. 1441. Sturm III 1440. 1446. Timon III 1416. Verlorne Liebesmüh III 1440 f. Viel Lärmen um Nichts III 1440. Was ihr wollt III 1176. 1438. 1440. Wie es euch gefällt I 464. 466. II 167. III 1389. 1440 f. Wintermährchen III 1440. 1446.

Shelley III 1356.

Signorelli III 709.

Sigwart I 271.

Silanion III 434. 479.

Silcher III 1148.

Simonides III 1172.

Simpliciſſimus II 275. III 1313.

Sittewald, Phil. v. II 275. 278. 508. III 1313.

Skopas III 137. 453. 479. 498. 697.

Smollet III 1317.

Snyders III 658. 660.

Sokrates I 255. 406 f. 439. 441.

Solger I 4. 9 f. 28. 39. 86 ff. 112. 129. 131 f. 134. 152. 215 f. 224 ff. 272. 275. 288. 292 ff. 347. 349. 475 f. II 454. 482. 492. III 145. 147 f. 162. 206. 813. 836. 838.

Solon III 1368.

Sophokles I 314. II 401. III 138. 381. 405. 609. 1224 f. 1409. 1413. Ajax I 305. 309. Antigone I 314 ff. 317 f. 319 ff. II 175. III 1386. 1400. 1409. 1412. 1423. Elektra I 314. Oedipus I 291. 304 f. 308 f. 311 f. 390. III 1393. 1400. 1409 f. 1426.

Spagnoletto III 741.

Spinoza I 38. 255.

Spohr III 1107. 1147.

Spontini III 1119. 1147.

Squarcione III 720.

Stahr I 330. II 365. III 388.

Digitized by Google

Stephan, Meiſter III 729.
Sterne I 458. 460. 468. II 516. III 1317.
Steuben III 689.
Stieglitz III 205 f. 236.
Stoß, Veit III 491.
Strauß I 151. 157. II 443.
Stuart III 328.
Stuhr II 415. 437.
Süe, E. II 271. 387. 391.
Süvern I 317.
Sulzer I 7. 123 ff.
Swift I 460. 466. III 1459.
Syrlin III 333. 490.

T.

Tacitus II 248.
Talleyrand I 421.
Taſſo III 1300—1302.
Teichlein III 693. 747. 753.
Teniers III 626.
Tertullian I 49.
Theokrit II 152. III 1291. 1319.
Theuerdank II 499.
Thierſch III 2. 49 f.
Thomſon III 1468.
Thorwaldſen II 343. III 355. 495.
Thümmel I 468.
Tieck I 66. 241. 287. 351. 414. 460. II 167. 191. 276. 319. 329. 369. 502. III 1186. 1198. 1318 f. 1432.
Tiedge III 1470.
Timanthes III 697.
Timm III 1236.
Timomachus III 431.
Tintoretto III 723.
Titian III 521. 567 f. 587. 594. 641. 644. 652. 673. 721—723.
Titurel I 188.
Tölken III 357. 376. 393.
Töpffer II 211. III 761.
Tyrtäos III 1368.

U.

Uhland III 246. 598. 1329. 1363 f. 1366 f. 1370. 1374.
Unger, M. III 563. 566. 569. 574.
Unger, F. W. III 565. 630.

V.

Vecchio, Palma III 722.
Veit III 751.
Velaſquez III 745.
van de Velde III 651. 655.
Vernet, H. II 522. III 684. 690. 753.
Verocchio III 491. 709. 720.
Veroneſe III 17. 630. 672. 721—723.
Virgil II 470. 488. III 1188. 1300. 1302. Aeneis III 1291 f. Georgika 1471.
Viſcher, F. III 89. 104. 491. 495.
Voigt II 143.
Voltaire I 475. III 1303 f.
Voß II 272. III 1252. Luiſe III 1321.
Vouet III 749.

W.

Wackernagel III 1262. 1280. 1299. 1324. 1362.
Wächter, E. II 522. III 106. 141. 681. 686. 750. 1212.
Wagner, E. II 391.
Wagner, Rich. III 815. 1009 f. (1012. 1019). 1051. 1067. 1113. 1117. 1121. 1148. 1150. 1194. 1453.
Wappers III 753.
Walther von der Vogelweide III 1356. 1469.
Watteau III 662.
Weber III 1118. 1147 f.
Weigel, Rud. III 766.
Weiße I 22. 25 ff. 28 ff. 40. 48. 57 f. 62. 88. 121 f. 132. 146. 177. 212. 215. 218 f. 222 ff. 227 ff. 233. 247. 295 ff. 301. 337 ff. 349. 423 f.

Digitized by Google

437. 444. 479. 484. 488 f. II 7 f. 194. III 163.
Werff, Adr. v. d. III 749.
Weyden, v. d. III 731.
Wieland I 157. 160. 188. 383. 468. II 387. III 131.
Oberon III 1304.
Winkelmann I 33. II 349. 463. 522. III 134 ff. 137 f. 361. 377. 383. 396 f. 405 f. 414. 418. 427. 432 f. 436. 443. 453. 478. 493. 495. 527. 750.
W. über die Idee der Schönheit I 87. 111.
Wirth I 12 f. 22. 24 f. 152 f. II 194.
Wohlgemuth, H. III 732.
Wolff I 4. Wolff'ſche Schule I 8. 122 ff. 130. 380.
Wolfram von Eſchenbach II 496 f. III 1297.
Wouvermann, Phil. III 658. 674.

Z.

Zachariä III 1316.
Zamminer III 877. 879 f.
Zeitblom III 732 f.
Zelter III 1148.
Zeſtermann III 298.
Zeuxis III 82. 609. 697.
Ziegler III 1311.
Zſchocke II 342.
Zurbaran III 686. 744.

Digitized by Google

C.

Sachregiſter.

(NB. Die Zahl III. bezieht ſich auf die erſte **und** zweite Hälfte des dritten Theils.)

A.

Aachen, Münſterkirche III 301.

Abakus III 239. 244. 292. 311.

Abentheurerroman III 1316.

Aberglauben II 275 f. 279 f.

Abgeſang III 1339 f.

Abſichtlichkeit II 384. 386 f. III 115.

Abſtraktes in der Dichtkunſt III 1184. 1186 f. im Drama 1381 f.

Accent in der Muſik III 901. 904—908. in der Poeſie 1234. 1239. Vers- und Wortaccent 1244. 1250. Wort- und Sinnaccent 1253.

Accentverſchiebung in der Muſik III 907.

Accord, Farbenaccord II 47 ff. III 565. muſikaliſcher III 819 f. 881 ff. Accorde 885 ff. ſelbſtändige und unſelbſtändige A. (überleitende A.) 887. überladene, zufällige A. 891.

Accordfolge III 887. ſtrengere und weichere A. 891 f.

Act III 78—82. Acte im Drama 1395. 1401 f.

Action III 1451.

Adagio, Tonſatz III 963.

Adel im Mittelalter II 255. 261 f.

Aegineten III 135. 448. 451. 477.

Aeginetiſcher Styl III 380. 413.

Aegypten II 230 ff. 241. Phantaſie 436—440. Religion 437 ff. Baukunſt III 190. 197. 229. 270 ff. 274. 277. 279 f. 281 ff. Bildnerkunſt III 140. 157. 470—474. Malerei 694 f.

Aeoliſche Tonart III 868. 1127. äoliſche Lyrik 1349. 1354.

Aeſthetik, Begriff und Name I 3 ff. Stellung im Syſtem der Philoſophie 7—13. Verhältniß zur Kunſtgeſchichte 31—37.

Aeſthetiſche Stimmung I 192—213.

Aeſthetiſches Wohlgefallen I 192. II 307 ff. 344 f.

Affe II 23. 155 f.

Affect I 267. III 797. in der Plaſtik dargeſtellt III 430—435. in der Malerei 592. 595 f.

Agoniſtik, griechiſche III 58.

Ahnungen II 205.

Ahorn II 95.

Akademie III 105—110. 260. A. S. Luca und A. de France in Rom III 108 f.

Akademiſcher Styl in der Malerei III 739 f. 1212.

Akazie II 95.

Digitized by Google

Akrolithen III 382.
Akroterien III 245 f. 290.
Alexanders Zeit II 230. 240 f. 467. III 60 f.
Alexanderſchlacht III 696. 698.
Allegorie II 358. 371. 467—471. III 114. 203. 491. 494. Verhältniß zu Mythus und Symbol II 467 ff. Die A. im Mittelalter II 491 f. 499 f. in der modernen Zeit 510 f. A. in der Malerei III 600. 638 f. poetiſche A. 1227. 1301. 1470.
Allegoriſche Gedichte III 1329.
Allegro, Tonſatz III 963. in der Symphonie 1096.
Alliteration III 1252.
Aloe II 93.
Alt III 850 f.
Altar III 302. 306.
Altarniſche III 299 f.
Altchriſtliche Baukunſt III 297 ff. Bildnerkunſt 486. Malerei 699. 701 ff. Muſik 1130.
Altersſtufen II 167—169.
Alterthum, äſthetiſcher Charakter II 222—245. III 55 f. Phantaſie II 414—471. 478 f. Sage 491 f. Stellung der Kunſt im A. III 55 f. 60 f. Baukunſt des A. 267—297. Bildnerkunſt 469—481. Malerei 694—700. Muſik 1125—1129. Tanzkunſt 1154. 1156.
alto rilievo III 392.
Altteſtamentliche Stoffe III 640 f. 1217.
Amerikaniſche Baukunſt III 269 ff. 277.
Amor und Pſyche (Gruppe) III 452. 466.
Amphibien II 129. 133 f.
Amphitheater III 261 f.
Amtliche Gebäude III 260.
ἀνάγλυφον III 498.
Anaklaſe III 1234.
Anakruſis III 1246. 1248 f.
Anapäſt III 1244. 1249. 1394.
Andante, Tonſatz III 963.
Anekdote III 1318.
Angenehm I 195 f. 203. II 182.
Angeſicht II 209 ff. Mienenſpiel 214 f.
Anhängende Künſte III 167—172.
Anmuth I 184 ff. in der Plaſtik III 473 f. in der Malerei 596. in der Poeſie 1193.
Anmuthiger Styl in der Muſik III 974.
annulus III 244.
Anordnung in der Malerei III 609 ff.
Anrede III 1233.
Anſchaulichkeit, poetiſche III 1219—1225.
Anſchauung I 50 ff. 126. II 315 ff.
Anſtand I 356 ff.
Antentempel II 286. 289.
Antik vgl. Alterthum, Griechenland ꝛc.
Antilope II 147.
Antitheſe III 1234.
Antwerpener Kunſtſchule III 111.
Apocope III 1234.
Apollino III 439. 466.
Apollo II 447. 451. A. von Belvedere III 137. 399. 402 f. 418. 425. 427. 433. 466. 1183.
Apoſiopeſe III 1233.
Apoſtelgeſchichte, maleriſche Stoffe III 640 f.
Apſis III 299. 302.
Aqua-tinta-Manier III 765.
Araber II 231 f. 259. 493 f. Poeſie III 1247.
Arabeske III 304. 768—771.
Archaiſtiſcher Styl III 477.
Architektoniſcher Styl III 140.
Architekturmalerei III 657. 660 f.
Architekturplaſtik III 270.
Architrav III 213 f. 239. 246. 288 f. 293.
Archiv III 260.
Ariadne III 439.
Arie III 961. 1004—1011. italieniſche 1138 f.

Digitized by Google

Arionſage II 132 f.
Arioſo III 1001.
Ariſtokratie der Geſtalt I 164 ff. II 483 ff. in der Bildnerkunſt III 460. ihre Aufhebung in der Malerei 530 f.
Ariſtokratiſcher Roman III 1311 f.
Arkadenbögen III 295. 299. 306.
Armenhäuſer III 259.
Arpeggio III 1032.
Arſenale III 259.
Arſis in der Muſik III 905. in der Poeſie 1239.
Artusſage II 495.
Aſſonanz III 1247. 1252.
Aſſyrien II 437. Baukunſt III 277 ff. Bildnerkunſt 470—475.
Aſyndeton III 1233.
Athen, Bauwerke III 263 f. 392.
Athene II 448 f. III 440 f. Statuen III 388.
Atmoſphäre II 57.
Atrium III 300.
Attribute in der Bildnerkunſt III 395 ff. 444 f.
Auffaſſung III 119 ff. des muſikaliſchen Kunſtwerks 844 f.
Aufführung, muſikaliſche III 843—846.
Aufgeſang III 1339 f.
Aufklärung II 281 f.
Auflöſung der Contraſte III 37. 42 f. in der Baukunſt 230 f. in der Bildnerkunſt 453. in der Malerei 631.
Aufriß III 221.
Auftritt III 1401.
Aufzüge II 189 f.
Auge II 164. ſeine Behandlung in der Bildnerkunſt III 380. 382. in der Malerei 519. 594 f.
Ausdruck, architektoniſcher III 190. 202. plaſtiſcher 343 f. 430 ff. maleriſcher 517. 592—597. muſikaliſcher 918 f. 965—970. ſprachlicher A. in der Poeſie 1215—1238.
Ausdrucksvoller Styl in der Muſik III 974 f.
Ausführung, in der Baukunſt III 183 f. in der Bildnerkunſt 350. 352 f. in der Malerei 508. 514. in der Muſik 835. 838.
Ausgang im Epos III 1274 f. im Roman 1310. 1317. im Drama 1402. in der Tragödie 1429.
Ausmalen in der Poeſie III 1199—1204.
Ausruf III 1233.
Außenbau III 221 f. 270. 276 f. 280 f.
Ausſtellungsgebäude III 259.
Autodidakt III 102.
Automaten III 347. 379.

B.

Babylon III 277.
Bacchiſcher Kreis III 464. 479.
Bach II 63.
Backſteinbau III 97. 214 f.
Badanſtalten III 261.
Bär II 23. 151.
Balkon III 225 f.
Ballade in der Muſik III 996. poetiſche B. 1361—1367. didaktiſche B. 1469.
Ballet III 1111. 1153 f. 1157 f.
Banane II 93.
Band III 244.
Baptiſterium III 264.
Barberiniſcher Faun III 464.
Baſilika III 211. 260. 297—300. 306. 546. 632. 702.
Baſis (Fuß der Säule) III 239. 244. 292.
Baß III 850. 934 ff. baßgemäße Bewegung 935.
Baſſetthorn III 1027.
basso rilievo III 392.

Digitized by Google

Bauernkrieg II 273 f.
Bauführer III 184.
Baukunſt III 151 f. 178—338. Stellung im Gebiet der Künſte 178 ff. 199 f. Vergleichung mit der Muſik 189. 835 ff. Objectivität der Baukunſt 180. verſtändiger Charakter 183 f. mathematiſcher Charakter 189. 195. Verhältniß des Zweckmäßigen und rein Aeſthetiſchen in der B. 183—191. Verhältniß der B. zur unorganiſchen Natur 192 ff. zur Landſchaft und Pflanzenwelt 197. zum Geſammtleben 197 f. monumentaler Charakter 199 f. ſymboliſcher Charakter 201 ff. Material 207—215. Compoſition 223—238. Zweige 251—264. Geſchichte 265—330.
Baum II 83 ff. 92 ff. dreifacher Typus der Baumformen, architektoniſcher, plaſtiſcher, romantiſcher 93 ff.
Baumgruppen II 99 f.
Bavaria III 494.
Bazar III 259.
Begeiſterung, künſtleriſche II 344 f. 355 ff.
Begleitung in der Muſik III 910 f. 922. 934 f. 985 ff. des Lieds 995 f. der Arie 1006 f. 1069. der Cantate 1017 f. der religiöſen Muſik 1020 ff. des Inſtrumentalſolo 1053.
Begräbnißplätze III 263.
Begrenzung des Kunſtwerks III 51—53. 614—616.
Beinkleid II 276 ff.
Beiſpiel III 1464 f.
Beiwerk III 27. 29—31. in der Baukunſt 226.
Bekleidungskunſt III 504.
Beleuchtung II 28 f.
Belgier, Phantaſie II 510 f. Malerei III 753 f.
Beredtſamkeit III 1474.
Berg II 66.
Bergformen II 66 ff.
Berliner Bauwerke III 260 f. Friedrichsdenkmal 385. 409. 413. 425.
Beſchreibende Poeſie III 1468.
Beſchreibung in der Poeſie III 1200 ff.
Beſinnung I 345 ff.
Beſonnenheit, künſtleriſche II 347 ff. 355 ff. III 62 f.
Beſtellung II 341. III 58 ff.
Bewegung, Schönheit II 165 f. 213 ff.
Bewegungsrhythmus in der Muſik III 924. 929—932.
Bewußtſein, Begriff III 780 ff. 1166 f. Tragödie des B. 1425.
Biber II 144.
Bibliotheken III 261.
Bild I 433 f. III 340. poetiſches B. 1226—1232.
Bilden III 339 f.
Bildende Kunſt III 144. 147 ff. Charakter der b. K. 173 f. Objectivität 175 f. Schranken 176 f. Eintheilung 178 ff. Verhältniß zur Poeſie 1171 ff. 1199 ff.
Bildende Phantaſie II 378 ff. III 149.
Bildender Künſtler III 175 f. 354 f.
Bildnerkunſt (vgl. Inhaltsverzeichniß) III 151 f. Weſen 339—444. Stellung im Gebiet der Künſte III 339 ff. Verwandtſchaft mit der Baukunſt 350 ff. Weſen der plaſtiſchen Darſtellung 342 f. Grenzen derſelben 344 ff. plaſtiſche Objectivität, Ruhe 355 ff. 402 ff. 437. Maß der Lebendigkeit und Bewegtheit 355 f. 428. Geſetz der direkten Idealiſirung 357 f. 369 f. plaſtiſche Schönheit 359 ff. Charakter und Bedeutung der Individualität in der B. 365 ff. Material der B. 370 ff. Farbe 378 ff. Größenmaßſtab 387 ff. Stylgeſetz

Digitized by Google

404 ff. Stylunterſchiede 410 ff. Ausdruck 430 ff. Compoſition 444 ff. Stoffe 389 f. 430 ff. 450 ff. Zweige 455 ff. epiſche, lyriſche, dramatiſche Plaſtik 465 ff. Geſchichte 468—496.
Bildniß ſ. Porträt.
Bildung, Verbindung der Kunſt mit der B. III 65 f.
Birke II 98.
Blasinſtrumente III 1023—1029. Satz für Bl. 1055 f. 1074.
Blaſirtheit II 291. B. der Romantik 516. 520.
Blattform II 86 ff.
Blau II 38. 42. 50.
Blechinſtrumente III 1027—1029. 1059.
Blitz II 33 f.
Blume II 88 f.
Blumenſtück III 657. 661.
Bock II 147.
Börſe III 259.
Böſes I 140 ff. II 244 f. 485 f. Erhabenheit des Böſen I 260 ff. Komik 366 f. ſeine Behandlung in der Malerei III 424. 427 f. Tragödie des B. 1425.
Borgheſiſcher Fechter III 376. 400. 416. 429. 446 f.
Brauch II 189 f.
Briefe, ſatyriſche III 1460.
Brücken II 258.
Brunnen II 64. III 258.
Bruſtbild III 678.
Buchdruckerkunſt II 267. 501.
Buche II 98.
Bühne III 1453—1455.
Bühnenmalerei III 769.
Bürgerlicher Roman III 1311. 1313 f. b. Drama 1421 f. b. Komödie 1432.
Büſte III 461.
buffo I 409.
Burlesk I 408 ff. III 835. die Burleske 1442.
Byzantiniſches Reich II 245. b. Baukunſt III 300—303. Bildnerkunſt III 486. Malerei I 167. III 102. 701—703.

C.

Cäſur III 1244.
Cameen III 498 f.
Canneluren III 239.
Cantate III 1016 ff. 1019. 1104 ff.
cantus firmus III 950.
cantus planus III 1129.
Canzone III 1372.
Capitoliniſcher Faun III 439.
Caricatur I 342 f. II 507. III 170. in der Malerei 756—762. in der Poeſie III 1458 f.
Carlsſage II 490 f.
Carneval II 260.
Caſuar II 141.
Cella III 286. 288. 291.
Ceremonienbild III 683 f.
Cetaceen II 132.
Charakter I 110 ff. 265 ff. II 193. 196—206. 213. 217 f. 367. ſeine Darſtellung in der Bildnerkunſt III 361 ff. 437—444. in der Malerei 524. 527 f. 605—609. in der Muſik 831—835. 968. 972. 975. im Drama 1382—1386. 1406.
Charakterbild II 219.
Charakteriſtiſch I 110 ff. III 442. 606 ff. 1215. charakteriſtiſcher Styl in der Muſik III 972. 975. in der Poeſie 1215. 1234—1238. in der Metrik 1252 ff. im Roman 1307 ff. in der Lyrik 1343. im Drama 1382. 1413—1416. in der Tragödie 1428. im Luſtſpiel 1436 ff. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452 f.

Digitized by Google

Charakterluſtſpiel III 1433—1436.
Charaktertragödie III 1423—1425. 1427. Eintheilung der C. 1425.
Charge III 169. 465.
Charivari III 759.
Chineſen II 229. Baukunſt der C. III 211.
Chor III 1012—1016. griechiſcher Chor 1408. 1410 f. 1415 f.
Choral III 994. Geſchichtliches 1139 f.
Chorlied III 993 f. 1016.
Chriſtenthum II 249 ff. 474 ff.
Chriſtlicher Cultus II 252 ff. Mythus 473 ff. 490. chr. Kunſt I 165. 167. chr. Baukunſt III 190. vgl. altchriſtlich.
Chriſtus II 474 ff. 486. in der Bildnerkunſt III 484. in der Malerei 641.
Chromatiſche Accorde III 890.
Chromatiſche Tonleiter III 864. 869.
Chryſelephantine Statuen III 374. 384.
Cicade II 124.
Circus III 263.
Cither III 1032.
Clarinette III 1026 f.
Claſſicirende Dichtung III 1212.
Claſſicismus in der modernen Malerei III 747 ff. (franzöſiſcher 747 ff. deutſcher 749 f.)
Claſſicität der Franzoſen II 512 f. III 109. der Deutſchen II 515. III 133.
Claſſiſch I 33. 40. II 414 ff. 459. III 699 f. claſſiſche Stylrichtung in der Poeſie III 1211—1215. 1235. in der Rhythmik 1246—1250. im Epos 1285—1289. in der Lyrik 1345—1351. in der Tragödie 1428. in der Komödie 1436—1439. f. Griechenland.
Claſſiſches Drama III 1406—1413.
Clavier III 1030 ff. 1038—1041. 1048. 1074.
Claviermuſik III 1074. 1085. 1088.
Coloraturen III 1009.
Colorit III 561—577. Verhältniß des C. zur Zeichnung 574 ff. 611.
Coloſſales in der Bildnerkunſt III 384 f. 471. 478. in der Malerei 544 ff.
Coloſſe III 389.
Coloſſeum III 297.
Compoſition III 20—76 (Geſetze 22 ff.) in der Baukunſt 223—238. Bildnerkunſt 444—454. Malerei 609—636. Muſik 914—965. Poeſie 1258. im Epos 1278—1283. in der Lyrik 1334—1338. im Drama 1394—1403.
Conception III 16—18.
Concert III 1059—1061. 1087—1089.
Conflict, tragiſcher I 312 ff. III 1421 ff. 1427 ff.
Conſole III 239 f. 308.
Conſonanz III 819.
Conſonirender Accord III 881. 885 ff.
Conſtantinopel, Kirchen III 302.
Conſtantinſchlacht III 157.
Contrabaß III 1036.
Contrapoſt III 447. 450.
Contrapunct III 938—941. 943 f. 949. 1132.
Contraſt, im Komiſchen I 376. 379 ff. in der Kunſt überhaupt III 32—37. in der Baukunſt 228—230. Bildnerkunſt 446 f. Malerei 621—626. im Epos 1278 f. Drama 1395. 1398.
Contur III 547. 635 f.
Converſationsluſtſpiel III 1432 f.
Converſationsoper III 1120.
Copiren III 101. 103.
Correctheit III 126—128.
Cultur II 182 ff. 267 f. 295.
Culturformen II 182—187. III 1270. orientaliſche 223. 225. griechiſche 233. 235 f. römiſche 241. 243. mittelalter-

liche 251 ff. 258 ff. 265 f. moderne 268 f. 276 ff. 284 ff. 291 ff. III 336 f. 494 f. Verhältniß der C. zur Phantaſie II 363. 368 ff. zur Malerei III 584. 586. Wichtigkeit der C. im Epos 1269—1271.

Cultus II 189 f. orientaliſcher C. 228. griechiſcher 233. 236 f. römiſcher 243. chriſtlicher 252. 254. 256. 269. 271. 481.

Cumulation III 1233.

Curve III 217 f. 220 f.

Cycliſche Compoſition in der Baukunſt III 262. 264. in der Bildnerkunſt 454. 467. in der Malerei 632—636. in der Muſik 933 f. 951 ff. im Epos 1278. 1283. im Drama 1402 f.

Cyklopiſcher Mauerbau III 208.

Cynismus I 413. II 464.

Cypreſſe II 96.

D.

Dach III 215 f. 225. 231. in der indiſchen Baukunſt 276. in der ägyptiſchen 280 f. in der griechiſchen 284 f. 288 f. in der gothiſchen 315.

Dachs II 151.

Daguerrotyp III 172. 676. 768.

Daktylus III 1244. 1248 ff.

Darſtellen I 9 f.

Decke III 190. 208 f. 215 ff. 230 ff.

Deckenbilder III 633.

Deckgurten III 306.

Declamation III 1241. 1243. 1245 f. 1451 f.

Declamatoriſcher Geſang III 1002 f.

Decoration III 187. 190 f. 195 f.

Decorationsmalerei III 543. 768—771.

Delphin II 132 f.

Denkbild III 1165.

Deus ex machina III 1398.

Deutſchland (vgl. Germanen), Landescharakter II 246. Nationalität und Geſchichte 251 ff. 269 ff. 282 f. 288 f. 503. Charakter 289. D. Reich 252 f. Phantaſie 490 ff. 506 ff. 512. 513—524. Bildung II 259 f. Baukunſt III 312 ff. Bildnerkunſt III 485—490. Malerei III 132. 588 f. 595. 723—739. 752 f. Muſik 1139. Poeſie III 130 ff. 133 f. 1198 f. 1252 f. Metrik 1247 f. 1252 ff. Epos III 1293 ff. Heldenſage II 490 f. III 1293 f. Drama III 1381. 1390. 1417. Schauſpielkunſt 1451. 1453. Spruchdichtung 1464. 1469.

Dialog III 1376. 1378. 1390. 1392 f.

Diana II 448. D. von Verſailles III 402.

Diatoniſche Leiter III 864 f. 869.

Diatypoſe III 1233.

Dichtende Phantaſie II 378 ff. III 149. 1161—1163. 1259.

Dichter III 1161. 1165. 1170. 1180. 1186.

Dichterorden III 109.

Dichtkunſt, Stellung im Gebiet der Künſte III 1159—1163. 1180 ff. Verhältniß zur bildenden Kunſt 1171 ff. 1199 ff. zur Malerei 1172—1175. 1185. 1191. 1199. zur Muſik 1175—1179. 1194. 1197 f. zur Proſa 1205. 1209. 1216. zur Geſchichte 1207. Ihre Idealität 1170; Objectivität 1171; Empfindungs- und Stimmungsfülle 1175. 1177; Innerlichkeit 1181. 1184; Bewußtheit 1168. 1184 ff.; Univerſalität 1193 ff. Volksthümlichkeit 1195; Inhalt der Poeſie 1260. Bewegtheit der poetiſchen Darſtellung 1182 ff. 1193. das Succeſſive in der Dichtkunſt 1200 ff. Vehikel der D. 1164. 1166—1175.

Digitized by Google

Stylgeſetz 1196 ff. Stylunterſchiede 1211. Eintheilung III 151 ff. 1259 ff. Geſchichtliche Entwicklung 1194. 1196. 1258. vgl. I 183 f. II 381 f. III 9. 103. 109. 118. 147 ff. 154. 164. 597 ff. 682 f.
Didaktiſche Kunſt II 472 f.
Didaktiſche Poeſie III 168 f. 1457. 1462—1472.
Dienſte III 240. 315.
Dilettant III 100 ff. Dilettantiſmus in der Poeſie 1180. 1198.
Dipteros III 286.
Direkter Idealiſmus in der Bildnerkunſt III 357 ff. 410. in der Malerei 575. 634. in der Muſik 832. 898. 910. 928. 965 ff. 1123. 1145. in der Poeſie 1190. in der Rhythmik 1246. im Drama 1406 ff. in der Tragödie 1428. im Luſtſpiel 1436. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452.
Discantus III 1133.
Disharmonie III 806. 881.
Dispoſition III 32. 621 ff.
Diſſonanz III 819.
Diſſonirender Accord III 881. 885 ff.
Diſtichon III 1368.
Diſtribution III 1233.
Dithyramb III 1345. 1348 f. 1351.
Dominantdreiklang III 888.
Dominante III 855.
Dominantſeptimenaccord III 888.
Doppeltes Licht II 35. III 558.
Dorfgeſchichten III 1313. 1318. 1320 f.
Doriſche Chorpoeſie III 1339. 1347.
Doriſche Tonart III 868. 1127.
Doriſcher Styl III 289. 291 ff.
Drachenbaum II 94.
Drama, Weſen III 1375 ff. Verhältniß zu Epos und Lyrik 1376. 1403. Verwandtſchaft mit der Bildnerkunſt 1379. 1385. Inhalt des D. 1377. Dram. Stoffe 1421 f. Dramatiſche Weltauffaſſung 1381 f. Form des Drama 1378. Oekonomie des Drama 1382. Rhythmik 1394. Styl 1389. Compoſition 1394 ff. Stylgegenſätze 1406. Eintheilung 1419. geſchichtliche Hauptformen 1406 — 1419. — vergl. I 24. 284. II 356 f. 362. 375. 505. III 92. 152. 155 f. 381. 560. 603. 1210. 1261.
Drama mit glücklichem Ausgang III 1420. 1429.
Drama, ſatyriſches III 1461.
Dramatiſcher Dichter III 1378. 1380. 1405.
Dramatiſches Geſchichtsbild III 688 f.
Dramatiſche Lehrpoeſie III 1470.
Dramatiſche Malerei III 603 f. 647. 656.
Dramatiſche Plaſtik III 465 f.
Dramatiſches Sittenbild III 671.
Draſtiſcher Styl in der Muſik III 972.
Dreiblatt III 319 f.
Dreiklänge III 820. 862 ff. verminderte 886 ff. übermäßige 890.
Dreipaß III 319 f.
Dreiſchlag im Kunſtwerk III 44. 49 ff. im Epos 1282 f. im lyriſchen Gedicht 1334. 1336. im Drama 1395.
Dreißigjähriger Krieg II 273 ff. 278 f.
Dreizahl (vgl. Dreiſchlag) in der Bildnerkunſt III 453 f.
Dresden III 417. 612. 630.
Drollig I 408.
Dromos III 282.
Dualiſmus der orientaliſchen Anſchauung II 416. 426 ff. 443. 446 ff.
Düſſeldorfiſche Schule III 31. 111. 125. 752 f.
Duett III 1012.
Duft, des Gedichts III 1330. 1333.

Digitized by Google

Dunkelheit III 113 f.
Duo III 1087.
Dur III 802. 1127. Durtonleiter, Deduction und Charakter III 864 f. 869 ff. Durdreiklang 887.
Durchcomponirtes Lied III 995 f.
Durchgangsaccorde III 891.
Durchkreuzung der Farben III 570 ff.
Durchſchnitt III 221.
Durchſichtigkeit II 33. 46. III 556. 558. 570 ff.

E.

Ebbe II 64.
Ebene II 66.
Eber II 145.
Echinus III 242. 292.
Eckelhaftes I 250 f. in der Malerei III 590.
Edelſtein II 77.
Effect, muſikaliſcher III 970 f.
Ehe II 173 ff. 259.
Ehre II 259.
Ehrfurcht I 326. 332.
Eiche II 87. 96. 98.
Eichhorn II 144.
Eierſtab III 242.
Eigenthümlichkeit I 137.
Einbildungskraft II 320 ff. reproducirende E. 327 ff. E. des Dichters III 1162 f. 1181.
Einführung Redender III 1233.
Einheit, als Kunſtgeſetz überhaupt III 23. in der Baukunſt 225. in der Bildnerkunſt 448. in der Malerei 626 ff. im Epos 1278. 1281 ff. im Drama 1395 ff. Einheit und Verbindung der Künſte unter ſich III 160 ff.
Einheiten, dramatiſche III 1395.
Einleitungsmuſik III 1074. 1080.
Einzelbild in der Malerei III 689 f.
Einzelheit I 119. 135 ff.
Eis II 63.
Eisbär II 41.
Eiſen als Baumaterial III 207. 215. als Material der Plaſtik 375.
Eklekticismus III 78. 82. in der Baukunſt 328. in der italieniſchen Malerei 739 f.
ἔκτυπον III 498.
Elegant I 188. II 293.
Elegie II 472. III 1347. 1367—1370.
Elektriſcher Strahl II 33 f.
Elephant II 23. 145.
Elfenbein III 373 f.
Ellipſe III 1233.
Ellora, Tempel III 275.
Elſter II 138.
Empfindende Phantaſie II 378 ff. III 149. 1322 ff.
Empfindung III 778 ff. in der Poeſie 1175. 1177.
Engführung in der Fuge III 945.
England, Nationalität und Geſchichte II 251. 263. 273 ff. 280 f. 366. III 548. Phantaſie II 496. 508 f. 514 f. Malerei III 548. 598. Poeſie III 133 f. 1200. 1363. Rhythmik III 1255 f. Roman 1314. 1316. Lyrik 1356. 1363. Komödie 1435. Humoriſten 1460. Aeſthetiker I 39. 98. 103 ff. 214 f.
Engliſche Parks III 773.
ἔγγλυφον III 498.
Enharmoniſche Tonleiter III 852 f.
enjambement III 1245.
Enkauſtik III 542. 698.
Entaſis III 239.
Ente II 140.
Entkantung III 317.
ἔντυπον III 498.
Epanodos III 1234.
Epigramm, ſatyriſches III 1367. 1373 f. 1460.

Digitized by Google

Epiſcher Dichter III 1275 ff. 1284. Naivetät 1265. 1284. 1287.
Epiſches Element in der Lyrik III 1324 f. 1348. im Drama 1376 f. 1389 ff.
Epiſches Geſchichtsbild III 683 ff.
Epiſchlyriſches Tonwerk III 1103.
Epiſche Malerei III 647. 656.
Epiſche Plaſtik III 465 f.
Epiſches Sittenbild III 671.
Epiſode III 25 ff. im Epos 1279. in der Lyrik 1334 ff. im Drama 1397.
epistolae obscurorum virorum II 264. III 1460.
Epitheton III 1220 ff.
Epode III 1339. 1341.
Epos III 1261. Weſen 1265—1285. Verhältniß zum Drama 1403 ff. zur bildenden Kunſt 1265. 1271. 1284. plaſtiſcher Charakter 1284. Objectivität 1265 f. epiſche Weltauffaſſung 1266. 1270 f. ep. Geſtaltenfülle, Polymythie 1269 f. ep. Breite 1272. Stylgeſetz 1275. Geſetz des ep. Fortgangs 1277. 1282 f. Versmaaß 1250. 1278. Compoſition 1278. Arten 1284. — vgl. Epiſch.
Erbfolgekriege II 283.
Erdbildungen II 65 ff.
Erde II 65—78.
Erfindung, in der Baukunſt III 183 f. in der Bildnerkunſt 350. 352 f. in der Malerei 508. 514. in der Muſik 835. 838 f. in der Poeſie 1171.
Ergänzungsfarben II 47 ff.
Erhaben ſchöner Styl III 478 f.
Erhabenheit, das Erhabene I 218—322. ſubjectiver Eindruck 322—333. Das E. in der orientaliſchen Phantaſie II 427 ff. im Judenthum 443. in der griechiſchen Phantaſie 462 ff. in der römiſchen 466 f. in der mittelalterlichen 485 f. in der Baukunſt III 198. 200 f. 272 f. 316. in der Bildnerkunſt 361. 364 f. 463 f. 532. in der Malerei 532 f. in der Landſchaft 654. 656. im Sittenbild 669. 671. im Geſchichtsbild 690 f. in der Muſik 833 f. in der Dichtkunſt 1187 ff.
Erinnerung I 35. II 324 ff.
Erker III 26. 226. 257.
Erle II 97.
Erleben II 317 f.
Ernſte Motive in der Komödie III 1439.
Ernſte Oper III 1117—1120.
Erſcheinung I 54. 178.
Erz III 374—376.
Erzählung im Drama III 1389. 1391 f.
Eſche II 95.
Eſel II 149 f.
Ethik, Verhältniß zur Aeſthetik I 10 ff. 152 ff. zur Phantaſie II 335 ff.
Ethiſche Poeſie III 1329.
Etrusker II 466. III 295.
Eule II 139.
Euphuismus III 1231.
Eurhythmie in der Baukunſt III 237 f.
Evolutionsform in der Muſik III 960 ff.
Ewiger Jude II 508.
Expoſition im Drama III 1400.

F.

Fabel III 1465 ff. F. des Dramas 1396.
Fabrikbauten III 223. 259.
Façade III 221 ff. 230. 322.
Fagott III 1026.
Falten, in der Bildnerkunſt III 422 ff. in der Malerei 588.
Familie II 174 f. 226 f. 480 f.
Fanatiſch I 266.
Farbe in der Natur II 37—55. phyſiſche Farben 37. chemiſche 39. F. der Pflanzen 88 f. F. in der Baukunſt III 245.

Digitized by Google

248 ff. 288. 291. in der Bildnerkunſt 378—384. 488—490. in der Malerei 517 ff. (in der griechiſchen 696). Idealiſirung der F. in der Malerei III 563. Kraft und Wärme der Färbung 563 f. Vollſtändigkeit, Harmonie der Farbengebung 564 f. Wahl der Farben 562. Theilung in Maſſen 565 f. Uebergänge 566. 568 ff. Dämpfung, Brechung 566. 570. Schmelz 566. 569. Verbindung mit Licht- und Schattengebung 569 ff. Magie der F. 575.
Farbendruck III 768.
Farbenglanz II 46.
Farbenharmonie II 47 ff. im Gemälde III 565.
Farbenſchattirungen II 45 f.
Farbentöne II 45 f. 50. 52.
Farbloſigkeit I 34.
Farce III 1442 f.
Farneſina III 61.
Farneſiſcher Herkules III 402. 418. 439. f. Stier 453 f. 466.
Farrenkraut II 92.
Faſan II 141.
Faſtnachtsſpiele III 1442.
Fauſtſage II 426. 508.
Fechter, borgheſiſcher III 376. 400. 416. 429. ſterbender III 433.
Feierlich I 246. 248 f.
Feige II 94.
Feldhuhn II 141.
Felſen II 67 ff.
Fenſter III 215 f. 231. 319.
Ferne, idealiſirende Wirkung derſelben II 305. III 559. 610. 650. im Epos 1285.
Feſte II 189 f. griechiſche 233. 236 f. römiſche 243. mittelalterliche 260 f.
Feſtarchitektur III 263.
Feſtungsbauten III 259 f.
Feuer II 33 f.
Fialen III 246. 321.
Figur in der Muſik III 908 f. 921 ff. 1009 f. ſprachliche Figuren 1219 f. 1223 ff. 1393.
Figurirung in der Muſik III 909. 923 f. 933. 1138.
Finale III 1116.
Fink II 138.
Fiſch II 129 f.
Fiſchblaſe III 320.
Fiſcherei II 182. 185.
Fläche II 66.
Flamingo II 140.
Flamme II 34.
Flandriſche Bildnerkunſt III 488. Malerſchule 730—732. 738. 746.
Fliegende Blätter III 759 f. 762.
Flöte III 1025.
Florenz III 72. 263. 708 f. florentiniſcher Eber 421. Fauſtkämpfer 429. 452. Campanile 490. fl. Malerſchule III 677. 705—711.
Fluß II 63 f.
Föhre II 97.
Folie, im Komiſchen I 396. 437. III 1439.
Form, reine I 149. 227.
Formaliſmus in der Muſik III 965. 970 f.
Formloſigkeit, Erhabenheit I 227 f.
Frack II 285 f. 294.
Frage und Antwort III 1233.
Frankreich II 269 f. fz. Nationalität II 251. 266. 269. 274 f. 504. Geſchichte II 263. 269 f. 273 f. 279 f. (Revolution II 287 ff.) Phantaſie II 496. 512 f. 523 f. Kunſt III 37. 86. Baukunſt 327. Bildnerkunſt 492 f. Malerei 605. 739. 741. 747 ff. 752 f. (Gartenkunſt 773). Muſik 1142 f.

Digitized by Google

Versbildung 1254 f. Lyrik 1355. Drama 1381. 1418 f. Komödie 1431 f. 1435. 1442 f. Schauſpielkunſt 1452 f. Theater II 368.
Freiburg, Münſter III 212.
Freier Styl in der Muſik III 974. 1143 ff.
Freiheitskriege II 288 f.
Freske III 66. 541 f. 545. 600 f. 615. 633 f. 651 ff. 673. 691.
Freundſchaft II 199—202.
Friedrich der Große und ſeine Zeit II 282 ff.
Fries III 288. 291. 394.
Frivolität I 371. 383. 431. 471 f.
Froſch II 134.
Froſchperſpective III 550.
Frucht II 88. 90 f.
Fruchtbarer Moment, in der Bildnerkunſt III 399 ff.
Fruchtſtück III 657. 661.
Frühſtücksbilder III 661.
Fuchs II 152 f.
Fünfzahl der Acte III 1395. 1401.
Fuge III 943—948. 1012 f. 1133. freie Fuge 949 f. Inſtrumentalfuge 1079 f. 1094.
Furchtbar I 243. das Furchtbare in der Bildnerkunſt III 357 f. 430. 434 f.

G.

St. Gallen, Abteikirche III 301.
Gans II 140.
Ganzchor III 1014 f.
Ganzton III 851—853.
Gartenkunſt III 170. 772 f.
Gattung und Individuum I 94 ff. 135 ff.
Gazelle II 147.
Gebälk III 280. 288 f.
Gebärde II 213. 216.
Gebirge II 66 ff.
Gebirgsarten II 67 ff.
Gebrochene Farbe III 568.
Gedächtniß II 318. 320.
Gedanke, in der Muſik III 921. in der Poeſie 1186 f.
Gedankenhaftes in der Poeſie III 1186 f. 1329. 1355. 1374.
Gedankenpoeſie III 1367. 1374.
Gefängnißbauten III 260.
Gefäſſe III 334 f.
Gefühl I 162 f. III 778. Weſen 780 ff. Stellung unter den Geiſtesthätigkeiten 786. das Gefühlsleben in ſeinen Unterſchieden und Gegenſätzen 794 ff. das Gefühl als Miſchung von Luſt und Unluſt 797 ff. Vibriren, Oſcilliren des Gefühlslebens 799 ff. 806. Unterſchiede des Kraftverhältniſſes der Gefühle, des Stimmungscharakters, der Gefühlsfarbe 801 ff. Bewegung des Gefühlslebens und Rhythmus derſelben 803 ff. 807 f. das Gefühl als Gehalt der Tonkunſt 790 f. 816 f. — vgl. 1175—1178.
Gegenbewegung, in der Muſik III 936.
Gegenwart (neueſte Zeit) II 291 ff. 520 ff. Baukunſt III 329 f. Sculptur 494 ff.
Gehöfte III 258.
Gehörsſinn I 181 ff. 242. II 379. 381. III 823 f.
Geiſt I 19 ff. 51. 130. 361 ff.
Geiſtigkeit der Dichtkunſt III 1161 ff. 1166. 1168 f.
Gelb II 38. 42. 50.
Gelegenheitsgedicht III 1331.
Gemälde, äußere Umgrenzung III 614 f.
Gemäßigte Zonen, Pflanzentypus II 95 ff.
Gemein I 378.
Gemeinbild II 328.
Gemeinſinn, äſthetiſcher I 207.
Gemiſchter Chor III 1014. g. Soloſatz 1056.

Digitized by Google

Gemmen III 498.
Gemſe II 147.
Gemüth II 198 f. III 788.
Gemüthliche Oper III 1120.
Genial II 393.
Genialität, Periode der G. II 514 f. vgl. III 62 ff.
Genie I 127. 139. 174. II 391—397. 413. G. und Sittlichkeit 329. 337. fragmentariſches G. 391.
Genre (ſ. Sittenbild) II 510. III 420. 442. in der Bildnerkunſt 455—459. 494. in der Malerei 544 f. 559. 657 ff. vgl. 662. in der Muſik 1071.
Geometriſche Styliſirung (arch.) III 247.
Gerade Bewegung, in der Muſik III 936.
Gerade Linie II 59 ff.
Geräthe III 332—336.
Germanen II 246—267. Charakter 246 ff. leiblicher Typus 247. Naturell 247 f. Bildung II 249 f. 259 f. Geſchichte II 249 ff. Heldenſage 250 f. Tracht 253 f. 260. Muſik III 899 f. Metrik 1250 f. Volkspoeſie 1358. Drama 1416—1418. vgl. deutſch, gothiſch.
Germaniſcher Styl III 486 f.
Geruch I 181 f. II 88 f. III 1174.
Geſammtkunſtwerk III 1453.
Geſang III 830. 980—982. 989. G. der Vögel II 115.
Geſchichte, Verhältniß zur Kunſt II 220 f. 318. III 680 ff. zur Phantaſie II 363—370. 377. zur Poeſie III 1207 ff. I 472.
Geſchichte der Aeſthetik I 37 ff. der Phantaſie oder des Ideals II 403—524. der Baukunſt III 265—330. der Bildnerkunſt 468—496. der Malerei 692—755. Der Muſik 1122—1151. der Poeſie 1194. 1196. 1258.
Geſchichtliche Malerei III 679 ff. Zweige 683 ff.
Geſchichtliche Schönheit II 220—298. ihre Darſtellung in der Bildnerkunſt III 407. 409. 455. 459 f. in der Malerei 585. 589. 681. im Drama 1421.
Geſchichtliches Sittenbild III 665.
Geſchlechtsgegenſatz II 169 ff. 200.
Geſchmack I 202 f. III 73—76. 126 f.
Geſchmacksſinn I 182. III 1174.
Geſelliges Lied III 990. 1353.
Geſichtsſinn I 181 ff. II 378 ff.
Geſimſe III 238 f. 244.
Geſinnung II 198.
Geſpräche, ſatyriſche III 1460.
Geſtalt I 96 ff. 146 ff. II 31 f. 483 f. der Pflanze 83 ff. des Thiers 104 ff. des Menſchen 159 ff. III 445 ff.
Geſtalten, künſtleriſches II 338—357.
Geſtein II 67 ff.
Geſträuche II 91 f.
Gewandung in der Bildnerkunſt III 421—425. in der Malerei 587 f. 590.
Gewerbehallen III 259.
Gewitter II 58.
Gewölbbau III 195. 197. 213 f. 246. 294 ff. 300.
Ghaſel III 1372.
Giebeldach III 284 f.
Giebelfeld III 288. 291. 391 f. 450 f. 479.
Giraffe II 147.
Glanz II 32 f.
Glasmalerei III 316. 322. 770.
Glaspalaſt III 259.
Glaube I 83 ff.
Gleichgewichtspolitik II 282 f.
Gleichniß III 1227—1232. 1465.
Glieder in der Baukunſt III 190 f. 209. 224 ff. 238—244. 288. 290.

Digitized by Google

Gliederung in der Baukunſt III 230 ff. in der Muſik 866. 917. 925.
Gnomik III 1324. 1329. 1348. 1367. 1381 f. 1464. 1469.
Götter I 165 ff.
Götterbild I 168. 169.
Göttinger Schule III 1358.
Götzendienſt I 169.
Gothiſcher Styl III 133. 195. 197. 225. 228 f. 231 ff. 235 f. 242 ff. 246. 248. 312—324. in der Plaſtik 485 ff.
Grabkirchen III 264.
Grabmonument III 185 f. 263.
Gräßlich I 250.
Gralſage II 494. 496.
Gras II 91 f.
Grau II 42 ff. 50. Grau in Grau III 553.
Grauſamkeit I 327.
Grauſen I 326.
Grazie I 184 ff. III 135 f. in der Bildnerkunſt 365.
Gregorianiſcher Geſang III 1130.
Greiſenalter II 168.
Griechenland I 90. II 233—241. 319. Geſchichte II 239 ff. 243 f. Landescharakter II 71. 233 f. Pflanzentypus 95 f. 234. Thierwelt 234. Körpergeſtalt II 235. III 408. Profil II 211. 235. III 419. 433 f. Volkscharakter II 237. Stämme 233 ff. Tracht II 184 f. 235 f. III 421 f. Feſte II 189 f. 233. 236 f. III 263. Spiele II 233. 236 f. Kampfſitte 236. Staatsleben 238 f. III 262. Erziehung III 427. Gymnaſtik II 238. Freundſchaft 239. Bildung 250. Religion 446 ff. Sage 453. Götter 452 f. III 441 f. Heroen II 238. Phantaſie II 446 ff. 483. Ideal 456 ff. Kunſt I 165 ff. III 55 f. 60 f. 68. 78. 127. 131. 135 ff. Baukunſt III 190. 197. 199. 205. 209. 225 f. 228 f. 233. 235. 238 ff. 246. 248 f. 259. 262 f. 284—293. Haus 257. Bildnerkunſt und einzelne Sculpturwerke III 135 ff. 374. 378 ff. 392 f. 411. 413. 419. 431. 434 ff. 441 ff. 456 f. 475—481. Zierplaſtik III 498. Malerei III 588. 694—700. Muſik III 825. 850. 855 f. 860. 867 f. 899. 1002. 1125—1129. Tonarten 1126 f. Rhythmik III 1246—1250. Epos III 1285 — 1289. Rhapſoden III 64 f. Roman III 1306. Lyrik III 1324. 1339. 1341. 1345—1351. 1354 f. 1368. Drama III 1380. 1394. 1400 f. 1407 ff. 1452 f. Bühne III 1452. 1454. Tragödie I 306. II 193. 342 f. 443. III 138. 160. 380. 1408. (Charakterbehandlung, Sprache III 1236). Komödie I 404. II 464 f. III 138. 464 f. 1412 f. 1431 f. 1436 ff. (Charakterbehandlung 1437). Satyre III 1462. Spruchdichtung III 1469. Beredtſamkeit II 238.
Größenverhältniſſe in der Baukunſt III 226 ff. in der Bildnerkunſt 384—389. in der Malerei 543—546.
Grottentempel, indiſche III 273 ff.
Grotesk I 409. Das G. bei den Griechen II 462. 465. in der griechiſchen Komödie III 1438. in der Caricatur 756. 761.
Grün II 38. 40. 42 ff. 88.
Grund, maleriſcher III 514.
Grundfarben II 54.
Grundriß III 221.
Grundton III 820.
Gruppe, plaſtiſche III 390 f. 447 ff. 461 f. freie und geſchloſſene G. 450 ff.
Gruppirende Symmetrie in der Baukunſt III 232. 234. 309 f.

Digitized by Google

Gruppirung in der Malerei III 609 f. 622.
Guitarre III 1032.
Gurtbogen III 213. 238 ff. 295. 306 ff. 312 ff.
Gut, Verhältniß des Guten zum Schönen I 151—161. 165 f. zur Phantaſie II 400 f.
Guter Wille, Tragödie des g. W. III 1425.
Gymnaſion III 261.
Gymnaſtik II 192. 236. 238. III 170. 427. 497. 500—504. 1155.
Gyps III 372.

H.

Haartracht II 277 f.
Hackbrett III 1031 f.
Häßlichkeit I 246 ff. 262 f. 270. 336 ff. 342. II 14 ff. das Häßliche in der orientaliſchen Phantaſie II 431 f. im Mittelalter 484 f. in der Bildnerkunſt III 357 f. 408. 432. in der Malerei 531 f. 589 f. in der Muſik 833. 898. 966. in der Dichtkunſt 1187—1190.
Hafenbauten III 258.
Hahn II 141.
Haifiſch II 131.
Halbchor III 1014.
Halbſäule III 240. 307 f.
Halbſchatten III 558.
Halbton III 853.
Hallen III 286.
Haltung III 33. in der Malerei 560.
Hand, Behandlung in der Bildnerkunſt III 418.
Handel II 182. 186.
Handlung in der Plaſtik III 399—403. in der Malerei 601—605. in der Muſik 1073. 1075—1080. 1100—1103. 1110 f. 1113 ff. 1121. als Stoff der Poeſie III 1185. H. im Epos 1266 f. 1278. 1281 ff. im Drama 1378. 1386 f. 1396 ff.
Handwerk III 87—90. 181 ff.
Handzeichnungen III 552.
Hanswurſt I 410. III 1437.
Harfe III 1032 f.
Harlekin I 409.
Harmonie, in der Baukunſt III 231. 237. in der Malerei 560. 570. 572 ff. muſikaliſche H. 881 ff. Bedeutung derſelben 806. 808. 832. 892—900. Verhältniß zur Melodie 894 ff. 922. Erfindung und Ausbildung der H. 1131 ff. 1135. 1146.
Harmoniemuſik III 1057—1059. 1073 f.
Harmonika III 1048.
Harter Styl III 134. 476 ff. 697. 703.
Haſe II 144.
Haß I 259. 316. 366.
Haupt, Behandlung in der Bildnerkunſt III 419 ff. 461.
Haus III 255—258.
Hautfarbe II 162. 164.
Hebräiſche Poeſie III 1247. 1350. Spruchdichtung 1469.
Hecht II 132.
Held im Epos III 1268. im Roman 1308. 1310. im Drama 1383. 1385 f.
Heldenroman III 1311.
Helldunkel II 35 ff. III 556 ff. 570 ff.
Henne II 141.
Herkules, farneſiſcher III 402. 418. 439. ſchlangenwürgender H. in Neapel 427. Epitrapezius III 388.
Hermaphrodit II 171. III 427.
Herme III 461.
Heroiſche Landſchaft III 651 f.
Heroiſche Oper III 1119.
Heroiſche Tragödie III 1421. 1427.
Heroiſcher Zuſtand II 187 f. III 1288.

Digitized by Google

Heroon III 263.
Hexameter III 1244. im Epos 1275. 1278. 1286. 1289. 1339. 1368.
Hexenproceſſe II 276.
Hierarchie II 252. 256 ff.
Hieratiſcher Styl III 134 f. 477.
Hintergrund II 56. in der Malerei III 559 f. im Epos 1281 f. im Drama 1397.
Hiob II 445.
Hirſch II 147.
Hiſtorienmalerei III 679 ff.
Hiſtoriſches Drama III 1421.
Hiſtoriſche Landſchaft III 651 f.
Hiſtoriſcher Roman III 1307. 1311. 1314.
Hiſtoriſche Tragödie III 1426 f.
Hiſtoriſche Treue II 363 ff.
Hochachtung I 326.
Hochbau III 221 f.
Höherſtellung (räumliche) des Bedeutenden in der Bildnerkunſt III 445. in der Malerei 627.
Hoheit I 186 ff.
Hohenſtaufen II 258. 263. 402.
Hoher Styl III 134. 136. 478 f. in der Malerei 697. in der Muſik 972.
Hohlkehle III 242 f. in der Gothik 317.
Holländer, Phantaſie II 510 f. Malerei III 743. 745 ff.
Holzarchitectur III 207. 210 f. 245. Holz als Material der Bildnerkunſt 372 f. der Malerei 540.
Holzſchnitt III 553. 766 f.
Holzſchnitzerei III 488 ff.
Homophonie III 932 f.
Horizontale Linie II 59 ff.
Horn III 1028 f.
Hoſen II 278. 286. 293.
Hufeiſenbogen III 303.
Hufthiere II 145 ff.
Hugenotten II 273.
Humaniſtiſche Studien II 264 f. 271. 288. 290. 502 f.
Humor I 444—473. II 465. Laune I 459. gebrochener H. 463. freier H. 467. in der griechiſchen Phantaſie II 465. in der Malerei III 660. 671. 690. 758. in der Muſik 835. 966. in der Poeſie 1190. im Roman 1316. in der Komödie 1435. 1443. 1445 f.
Hund II 152 ff.
Huſſiten II 273. 275. III 1140.
Hut II 292.
Hyäne II 151 f.
Hymne in der Muſik III 1020 f. hymniſche Poeſie 1345—1351.
Hypäthriſcher Tempel III 287.
Hyperbel III 1220. 1231 ff.
Hyperjoniſch III 875.
Hypochondriſten I 466.
Hypojoniſch III 875.
Hypotypoſe III 1233.

J.

Jagd II 182. 185.
Jambiſches Maaß III 1244. 1246. 1248 f. 1253. 1390. 1394.
Jambiſche Poeſie III 1347.
Jauchzen III 816.
Ibis II 140.
Ideal, das J. II 311. 357—370. Geſchichte des Id. 403 ff. J. des Alterthums 414—471. (claſſiſches J. 456 —465). des Mittelalters 473—500. modernes J. 500—524.
Idealbildende Phantaſie III 1163.
Idealer Styl in der Muſik III 972 f. im Epos 1285 ff. in der Lyrik 1342 f. im Drama 1428. 1436 ff. in der Schauſpielkunſt 1452 f. vgl. direkter Idealiſmus, plaſtiſcher Styl.
Idealität der Dichtkunſt III 1166—1171.

Digitized by Google

Idealiſirender Styl in der Bildnerkunſt III 410—414.
Idealiſirung der Natur II 305. 348 ff. 360 ff.
Idee, Begriff I 55 ff. 65 ff. die abſolute J. und die beſtimmten Ideen I 49. 67 ff.
Ideenmalerei III 580. 599.
Idyll II 472. III 1272. 1290 f. 1319—1321. 1371.
Idylliſches Genre III 668.
Jeſuiten II 271.
Ildefonſogruppe III 452. 466.
Illuſtration III 20. 172. 767 f. 771.
Improviſiren III 62—65. 1450.
Incarnat III 564. 567 f. 571.
Indien II 226. 229. 241. Phantaſie 432 ff. Religion I 118. II 426 f. 433 f. Baukunſt III 208 f. 220. 269 ff. 273 ff. 277. 279. Bildnerkunſt 416. 473 ff. Malerei 694. Poeſie 1246. Epos 1285 f. Lyrik 1367. 1370 f. Drama 1407.
Indirekter Idealiſmus, in der Malerei III 533 f. 575 f. 673. in der Muſik 832. 898. 911. 923. 928. 965 ff. 972. 1123. 1141. 1145. in der Poeſie 1190. in der Schauſpielkunſt 1447. 1452.
Individualiſmus, in der Bildnerkunſt III 410—414. 427. 430. 439. 442. 468. in der Malerei 577—581. 636. 692. in der alten Malerei 698 f. in der deutſchen 727. in der Muſik 831—833. 965 f. 972. 975. in der Poeſie 1212. im ſprachlichen Ausdruck 1234 ff. im Roman 1307 ff.
Individualität I 94 ff. Gattung und Individuum 136 ff. Berechtigung 154 f. Schönheit des Individuums II 193 ff. Bedeutung der Individualität in der Bildnerkunſt III 365 ff. in der Malerei 524 ff.
Induſtrie II 288. 290 f. III 259.
Inhalt des Schönen I 149 ff.
Innenbau III 221 f. 270 f. 273 ff.
Inſecten II 120 ff.
Inſtinkt II 111 ff.
Inſtrumente III 1023—1049.
Inſtrumentalbegleitung III 1068. 1099. im Oratorium 1109. in der Oper 1110. 1121.
Inſtrumentallied III 1068.
Inſtrumentalmuſik III 830. 923. 977. 1023—1098. Verhältniß zur Vocalmuſik 977 ff. 980—988. Verbindung beider 1098—1122. italieniſche J. 1135. deutſche 1140.
Inſtrumentalſatz, Eintheilung III 1049 f. Inſtrumentalſolo 1050 ff. 1084. mehrſtimmiger J. 1053 ff. gemiſchter Satz 1056. 1087.
Inſtrumentaltonſtücke, Eintheilung III 1066 ff.
Intaglien III 498.
Intereſſant I 192 ff.
Interieurs III 660.
Interjection III 816.
Intervall III 806. 819. 848. 851—864. mathematiſche Verhältniſſe der Hauptintervalle 855 ff.
Intriguenluſtſpiel III 1433—1436.
Intuition II 319. 396.
Invalidenhaus III 259.
Inverſion III 1234.
Jodeln III 816.
Joniſche Lyrik III 1347. jon. Tonart 867. 1127.
Joniſcher Bauſtyl III 246. 289. 291—293.
Ironie I 292 ff. 371 ff. 436—443. romantiſche J. II 520. J. in der Ma=

Digitized by Google

lerei III 671. J. als Redefigur 1234. Ironie des Epikers 1275 f. des Romandichters 1307. tragiſche J. I 286. 288 ff. ſatyriſche J. III 1461.

Italien II 192. 251. Pflanzentypus 95 f. Geſchichte II 269 ff. mittelalterliches Städteleben 262. Phantaſie II 494. 496. 498 f. 509 f. 522. Improviſatoren III 64. Akademieen 105. 109. Baukunſt II 509. III 325 ff. Bildnerkunſt 487 ff. 490 ff. Malerei II 509. III 121. 130 ff. 134. 138. 704—723. 739 ff. Muſik II 509. III 134. 1133—1139. Kirchenmuſik 1134 ff. Rhythmik III 1255. Epos 1300 ff. Lyrik 1373. Drama 1419. Komödie, Charaktere 1437 f. Volkskomödie 1442. Schauſpielkunſt 1452 f.

Juden II 232 ff. Geſchichte 232 f. 263. Phantaſie 440—445. 465. Religion 440 ff. Muſik III 1126. Poeſie 1247. 1350. 1469.

Jugend II 167.

Juno Ludoviſi I 190. III 441.

Jupiter des Phidias III 388. J. von Otricoli 420.

K.

Kabinetsmalerei III 673. 745—747.

Käfer II 123.

Kaiſerthum, römiſches II 252 f. 255 f. 263.

Kalymmata III 225.

Kanon III 415. muſikaliſcher Kanon 942 f. 949. 1014.

Kapitell III 239. 242. indiſches 275. perſiſches 278. ägyptiſches 281. 292. griechiſches 292 f. byzantiniſches 303. gothiſches 315.

Kappen III 213. 308.

Karolingiſche Bauweiſe III 301.

Karpfen II 132.

Karthago II 232.

Karyatiden III 248. 290. 467.

Kaſerne III 259.

Kaſtanie II 95.

Katachreſis III 1230.

Katakomben III 274. 701.

Kataſtrophe im Epos III 1283. im Drama 1395. 1400 ff.

Katholicismus II 269 ff.

Katze II 152 f.

Kelten II 251. Phantaſie 493. Baukunſt III 270 f.

Kernform III 191.

Keuperſandſtein III 212.

Kielbogen III 303. 311.

Kindesalter II 167.

Kinn II 163.

Kirche, Verhältniß der mittelalterlichen K. zum Staat II 254 ff. proteſtantiſche K. 272 f.

Kirchenbauten III 254. 264.

Kirchenconcert III 1138.

Kirchenmuſik III 871 f. 991 f. 1000. 1002. 1016—1023. 1133 ff. italieniſche K. 1135. deutſche 1139.

Kirchentonarten III 867 f.

Klang II 77 f. 111 f. III 813 f. 818.

Klangfarben III 801 ff. 814. 819. 1024 ff.

Klangwitz I 429.

Kleidung I 203 f. II 50. 182 ff. 369. III 421 f.

Kleines, Bildung des Kl. in der Kunſt I 100 ff. II 74. III 513. 544.

Klimax III 1233.

Klöſter II 228. 254. III 264.

Knieſtück III 658.

Knorpelfiſch II 131.

Kölner Malerſchule III 728—730.

Koilanaglyphen III 392. 472. 506.

Kolibri II 138.

Digitized by Google

Komiſch I 263 f. Begriff des K. 334—473. K. im Tragiſchen 372 ff. ſubjectiver Eindruck 473 ff. Komik des Thiers II 116 f. das Komiſche in der orientaliſchen Phantaſie II 429 f. in der griechiſchen 462. 464 f. in der römiſchen 466 f. in der mittelalterlichen 485 ff. das K. in der Baukunſt III 198. 200 f. in der Bildnerkunſt 357 f. 361. 364 f. 430. 435. 463 ff. 479. in der Zierplaſtik 499 f. in der Malerei 531 ff. im Thierſtück 660. im Sittenbild 669. 671. im Geſchichtsbild 690 f. in der deutſchen Malerei 723. 727 f. 733. 735. in der Muſik 831. 833 ff. 898. 911. in der Dichtkunſt 1187—1190. im Epos 1316. im ernſten Drama 1430. Verbindung von K. und Tragiſchem 1416. 1420. 1430. 1440.
Komik III 1221. 1229.
Komiſches Epos III 1316.
Komiſches Lied III 1120. 1351. 1353.
Komiſche Oper III 1116. 1120.
Komödie III 1431—1446. Eintheilung 1431. 1433. Stylunterſchiede 1436. Werthverhältniß zur Tragödie 1443—1446. komiſche Motive 1434 ff.
Komödie mit ernſtem Mittelpunkt III 1420. 1439.
Kopf II 163.
Korinthiſcher Styl III 291 ff.
Koſtüm II 369 f.
Kothurn III 1452.
Krabben III 321.
Kräuter II 91 f.
Kraft, Erhabenheit I 242 ff. Komik 353 ff.
Kraft und Laſt in der Baukunſt III 221.
Kragſtein III 239 f.
Kranich II 140.
Krankenhaus III 259. 261.
Krankheit II 168.
Kranzgeſimſe III 239. 241. 246. 289.
Krebs II 122.
Kreidezeichnung III 767.
Kreis III 220 f. 319 f.
Kretiniſmus I 142.
Kreuz, griechiſches III 302. lateiniſches 305.
Kreuzgang III 264.
Kreuzgewölbe III 295. 300 ff. 304. 306 ff. 329.
Kreuzgurten III 308.
Kreuzzüge II 258 ff.
Krieg II 182. 186 f. 267. 274 f. 279. 285. 292.
Kriegsbauten III 259 f.
Kritik III 66—71.
Kröte II 134.
Krokodil II 134.
Kruſtenthiere II 120 ff.
Krypta III 300. 305. 312.
Kryſtall II 71 ff. III 194.
Künſtler III 76 ff. Studium 76 ff.
Künſtlerroman III 1312.
Kugel II 61 f. 218. 220 f.
Kunſt, überhaupt III 1. Theilung in Künſte 143 ff. Einheit der Künſte 160 ff. Stellung der Kunſt zur Religion und Philoſophie I 51 f. Verhältniß zum Publikum III 53 ff. zum Volksleben 71 ff. Kunſt und Handwerk 103.
Kunſtakademie III 105—110. 261. (Gebäude 261).
Kunſtausſtellungen III 67 f.
Kunſtepos, römiſches III 1291 f.
Kunſtform in der Architektur III 191.
Kunſtgeſchichte I 32. 36. 176.
Kunſtkenner III 55 ff.
Kunſtkritik I 212 f. III 66—71.
Kunſtlied III 990 f. 995—998. 1356 ff.
Kunſtpoeſie III 99. 1287. 1297. 1356. 1366.

Digitized by Google

Kunſtregeln III 100 ff.
Kunſtreiſen III 104 f. 109. 111.
Kunſtſammlungen III 67 f. 544. (Gebäude 261).
Kunſtſchule III 100—105.
Kunſtvereine III 67 f.
Kunſtwerk III 112—116.
Kupferſtich III 763—765.
Kuppelbau III 197. 216 f. 220. 234. 295. 300—304. 305 f.
Kyma III 243.

L.

Lachen I 474 f. 478 ff. II 310.
Ländliches Haus III 257.
Längegurten III 306.
Längencompoſition in der Bildnerkunſt III 447 f. in der Malerei 615.
Lager III 259.
Lambris III 241.
Landbau II 182. 185 f.
Landſchaft, in der bildenden Kunſt III 347—349. 455 f. Auffaſſung der L. in der Malerei 524 ff.
Landſchaftliche Formen, Einfluß auf die Baukunſt III 197 f.
Landſchaftliche Phantaſie II 373 f. 479 f.
Landſchaftliche Schönheit der Natur II 25 ff. vgl. 56 ff. 65 ff. 88 ff.
Landſchaftliche Stimmungen III 648 f.
Landſchaftmalerei, Stylgeſetz III 581. 645. 647 ff. heroiſche (hiſtoriſche) L. 651 ff. Stylbild und Stimmungsbild 651 ff. 656. weitere Eintheilung 653 ff.
Landthiere II 128. 141 ff.
Landvögel II 137 f. 139.
Langbau III 221 f. 280 f. 284 f.
Langſchiff III 299. 304 ff.
Laokoon II 175. III 28 f. 34. 38. 45 f. 137. 376 f. 398 f. 400 ff. 416. 431 f. 434 f. 447. 462. 466. 598. 1183. 1188 f.
Laſt und Kraft in der Baukunſt III 221.
Laſter, Komik I 259. 365 f.
Laſur III 572.
Laubfroſch II 134.
Lauf in der Muſik III 1009 f.
Laune I 459—462.
Lautinſtrumente III 1030—1033.
Lebende Bilder III 9 f.
Lebendigkeit, poetiſche III 1219—1225.
Lebensbild, muſikaliſches III 1081. 1090.
Leere, Erhabenheit I 237 f.
legato III 803. 805. 908.
Legende II 495 f. III 484. 1296. 1298.
Lehrgedicht II 473. III 1471 f.
Leiden, tragiſches I 289 ff.
Leidenſchaft, Erhabenheit I 257 ff. Komik 365. Tragödie der L. III 1425.
Leinwand als Material der Malerei III 540.
Leiſtchen III 857.
Leitton III 857.
Lerche II 138.
Leſedrama III 1449.
Leſen der Poeſie III 1246. 1341.
Licht II 28—37.
Licht- und Farbeneinheit im Gemälde III 609—614.
Licht- und Schattengebung in der Malerei III 553—561. Verbindung mit der Färbung 569 ff.
Lichtſtrahl II 32 f.
Liebe II 172 ff. 199 ff. 374. III 797. im Epos 1290. 1292. 1296 f. im Roman 1307 f. 1310. im Drama 1425. in der Komödie 1432. 1439.
Lied, in der Muſik III 989—998. L. ohne Worte 1067 f. poetiſches L. 1351—1367.
Liedcompoſition III 1148.
Liederſpiel III 1112. 1120.
Lila II 45.

Digitized by Google

Lilie II 93.
Linde II 98.
Linearperſpective III 549 ff. 559.
Linie I 105. 234 ff. Linien in der unorganiſchen Natur II 59 ff. 66 ff. in der Pflanzenwelt 83 ff. in der Baukunſt III 192 ff. 217 ff. 231 f. Linienverhältniſſe in der Bildnerkunſt 444 f. in der Malerei 508 — 511. 549. 609 ff.
Liſſenen III 240. 309 f. 329.
Liſt, als komiſches Motiv III 1434.
Litotes III 1234.
Localfarbe II 51. 53. III 563 f. 570 ff.
Localton II 51. III 568.
Löſung im Drama III 1395.
Löwe II 152.
Loggia III 257.
Lorbeer II 96.
Louis Philipp III 71. 635.
Ludwig XIV. II 279 ff. 368. 512 f. Malerei ſeiner Zeit III 748.
Ludwig XVI. I 272. 291.
Ludwig von Bayern III 71 f. 752.
Luft II 55 — 59.
Luftperſpective II 56 f. III 559 f. 570.
Luftvögel II 137.
Luſt I 322 f. III 795 ff.
Luxor, Tempel III 283.
Lydiſche Tonart III 867 f.
Lyra III 1031 f.
Lyrik III 1172. 1178. 1261 f. 1322—1374. Subjectivität 1322. Beſchränkung auf's Individuelle 1330. lyr. Styl 1335 ff. Compoſition 1335. Versbau 1338. Eintheilung 1342. Verhältniß zur Muſik 1324. zum Epos 1327.
Lyriſches Element im Epos III 1296 f. im Drama 1376 f.
Lyriſcher Dichter III 1324.
Lyriſches Geſchichtsbild III 685—688.
Lyriſche Malerei III 647. 656.
Lyriſche Opernſtoffe III 1120.
Lyriſche Plaſtik III 465 f.
Lyriſches Sittenbild III 671.

M.

Maaßloſigkeit der orientaliſchen Phantaſie II 427. 430 f.
Maaßwerk III 319—322.
Madrigal in der Muſik III 1014. 1133. 1135. 1137. in der Poeſie 1372.
Mäander III 247.
Mähre III 1366.
Mährchen III 1296. 1298 ff.
Männerchor III 1014—1016.
Männliche Schönheit II 169 ff.
Märkte III 259.
Magie des Lichts II 34. der Farbe 55. III 574 f.
Majeſtätiſch I 246. 248.
Maler III 535 f.
Malerei (vgl. Inhaltsverzeichniß) III 151 f. 154. im Allgemeinen 505. Stellung unter den Künſten III 505 ff. Verhältniß der M. zur Baukunſt 543 f. zur Bildnerkunſt 507 ff. 514 ff. Urſprung der M. 506. Weſen der maleriſchen Darſtellung 508 ff. Weite des Umfangs 516 f. Grenzen der mal. Darſtellung 597 ff. Objectivität 515. innerlichgeiſtiger Charakter 517 ff. 524 ff. Bedeutung der Individualität in der M. 522 ff. 524—531. Bewegtheit der mal. Darſtellung 535 ff. 591. 619. maleriſche Schönheit 528 ff. Recht des Häßlichen 531 ff. 589 f. Prinzip der indirekten Idealiſirung 533 ff. 577 ff. Verhältniß des Prinzips der indirekten und direkten Idealiſirung in der M. 546. 548. 577 ff. Material 538 ff.

Digitized by Google

das künſtleriſche Verfahren 546—577. (vgl. Zeichnung, Licht, Farbe, Colorit) Stylgeſetz 577 ff. Ausdruck 592 ff. Compoſition 609 ff. Zweige 637. Geſchichte 692.
Maleriſcher Styl (vgl. indirekter Idealismus) III 140. 597 f. 591. 608. 672 f. 691. in der Muſik 972. 975. in der deutſchen Kunſt 723 ff. in der Tanzkunſt 1156.
Mandoline III 1032.
Manier III 119 ff. 126. 128 f. 139. 141 f.
maniera dolce III 564.
Manieriſten, italieniſche III 121. 134. 384. 558. 564.
Mannesalter II 167 f.
Marder II 150.
Maria II 474. 476. 486. III 483.
Marmor III 212 f. 376 f.
Marſchmuſik III 953. 1073 f.
Maſchinenweſen II 294 f.
Maſchinerie III 1303.
Maſke, plaſtiſche III 461. — im antiken Drama 1452. komiſche M. 1437. 1441. ſchauſpieleriſche 1451.
Maſſentheilung III 228 f.
Material der Kunſt III 8—15. 95—98. der Baukunſt 207—215. der Bildnerkunſt 370—377. der Malerei 538—543. der Muſik 811 ff. 840—914. der Poeſie 1163—1166.
Maus II 134. 144.
Mauſoleum III 280.
Mechanismus, Komik deſſelben I 353.
Medaillon III 499.
Mediante III 855.
Meduſe III 435. 462.
Meer II 61. 63 f. 179.
Mehrſtimmiger Inſtrumentalſatz III 1053—1066.
Mehrtheiliges Tonſtück III 952 ff. 1080 ff.
Meiſterſchaft III 100 ff. 112—129.
Melodie III 806. 849 f. 892 ff. 900. Weſen 914—921. 992. M. im engern und weitern Sinn (melodiſche und melodiöſe Muſik) 921 f. periodiſche Gliederung 924—929. Bewegungsgeſetz 929. geſchichtliche Ausbildung 1128. 1130. 1136. 1138. 1141.
Melodrama III 1111. 1454.
Melos III 1347. 1354 f.
Menſchenſtimme III 1011 f. 1023 f.
Menſchliche Geſtalt II 159—166. ihre Behandlung in der Bildnerkunſt III 389. 406—425. in der Malerei 585—589.
Menſchliche Schönheit II 157—298.
Meſſe, muſikaliſche III 1021 ff.
Metalle II 78. als plaſtiſches Material III 374 ff.
Metallſtich III 541. 553. 763—766.
Metapher III 1220 f. 1226 ff. 1393.
Metonymie III 1223.
Metopen III 288. 291. 393.
Metrik, antike III 1245. moderne 1245. orientaliſche, griechiſche, germaniſche, romaniſche 1246—1258.
Metrum III 1242. 1248.
mezzo rilievo III 392.
Mezzotinten III 568.
Mienenſpiel II 214 f. in der Bildnerkunſt III 435 ff.
Mikrotechnik III 499.
Mimik III 166. 170 f. 1447—1453.
Mimiſcher Ausdruck II 213—218. in der Malerei III 594 f.
Mimoſe II 94.
Minarets III 304.
Mineralreich II 71 ff.
Miniaturmalerei III 544 ff. 771.
Minneſänger III 1339. 1356.
Mitleiden I 326 ff.

Digitized by Google

Mittelalter II 246—267. III 205. 316. Erfindungen II 265 ff. Staat II 254 ff. 263. Städteweſen 263. Sitte 255 ff. 262. Feſte 260 f. Phantaſie 473—500. III 55 f. Tracht II 184. 253. 260. 265 ff. Ideal II 483 ff. Kirche II 256. Sage II 474 ff. Styl III 133. 200. Baukunſt 199 f. 205. 226. 233 f. 260. 264. 297—326. Bildnerkunſt III 379. 482 — 490. Malerei 598. 700—739. Muſik 867 f. 1129—1133. Epos, Legende, Mährchen 1292. 1296 — 1300. Lyrik III 1324. 1339 f. 1350. 1356. Drama 1380 (mittelalterliche Geſchichte als trag. Stoff 1421 f.). Komik 1437.
Mittelfarben II 54. III 568 f.
Mittelgrund II 56. III 559 f.
Mittellage in der Muſik III 850. 878.
Mittelſatz III 930. 950. 1077. 1079. 1094 ff.
Mittelſchatten II 29. III 558.
Mittelſchiff III 299. 305.
Mixolydiſche Tonart III 868.
Mode I 203 f. II 265 ff. 276. 284 ff. 293.
Modell III 78—82.
Modellirung III 555 f.
Moderne Zeit II 268—298. III 65—73. Geſchichte II 269 ff. III 755. Staatsleben II 279 f. 282 f. Kriegsweſen 279. Stände 279 f. Tracht 185. 276 ff. 292 ff. 424 f. Culturformen 291 ff. Sitte 282. Bildung III 330. 437. Geſchmack 337. Phantaſie II 500—524. III 55 f. 1213. Ideal II 500 ff. Kunſt III 60 f. 66 ff. 71 ff. 114 f. Baukunſt 190. 257. 265 f. 326—330. Haus 257. Bildnerkunſt III 490—496. Malerei 739 — 755. Muſik 1133 — 1151. Tanz 1157 f. Poeſie III 1177. (1194 f.) 1198 f. epiſche Dichtung 1303—1321. Lyrik 1324. 1335 f. Drama 1376. 1381. 1413—1416. 1439—1443.
Modulation III 875 ff. 926. M. in der Declamation 1245.
Mönchthum II 257. 262. 264 f. 271.
Möve II 140.
Molch II 133.
Moll III 801 f. 1127.
Molldreiklang III 887.
Molltonleiter, Charakter III 867. 870 ff. 1147.
Moment (ſ. fruchtbar), Wahl des M. III 659. 669. 683 ff. beim Porträt 678.
Monarchie, moderne II 279 ff.
Mondſcheinlandſchaft III 654. 656.
Monodie III 993. 998.
Monolog III 1378. 1390. 1392—1400.
Monumental III 122. 198. 201. 361. 364. 540.
Monumentalſtyl III 255.
Monumente III 262 f. 452.
Moos II 91 f.
Moralitäten III 1225.
Moſaik III 543. 702.
Moſaiſche Religion I 252. II 440 ff.
Moſchee III 303 f.
Motett III 1019 f.
Motiv des Handelns II 202 ff. künſtleriſches III 16 ff. muſikaliſches 961. 1093 ff.
Motivirung im Kunſtwerk III 16. 37—42. in der Baukunſt 230 f. in der Malerei 631. im Epos 1279. dramatiſche M. 1395. 1398.
Münchener Gießerkunſt III 97. Bauwerke 261.
Münchener Schule III 111. 125. 752.
Münze III 499.
Muhamedanismus II 258 f. muhamed.

Digitized by Google

Phantaſie 493 ff. Baukunſt III 300 f. 303 f. Epos 1293. Lyrik 1367. 1371 f.
Muſcheln II 121.
Muſik (vgl. Inhaltsverzeichniß), Stellung unter den Künſten III 775 ff. 835 ff. 1160. Verhältniß zur Baukunſt 161. 189. 835 ff. 928. zur bildenden Kunſt 812. zur Religion 793 f. zur Natur, zum Naturſchönen, zur Sprache 814 ff. Urſprung der M. 816. die muſikaliſche Phantaſie 809 f. die Muſik als Gefühlskunſt 780 ff. ihr mathematiſcher Charakter 818 ff. ihre Innerlichkeit 789; Idealität 826; Unbeſtimmtheit, Dunkelheit 826 ff.; ihre ſinnliche Seite 828. pſychologiſche Wirkung 823 ff. Selbſtſtändigkeit und Unſelbſtſtändigkeit der M. 830. Bedeutung der Individualität in der M. 791 f. Individualiſmus, Naturaliſmus, Komiſches 831 ff. 911. Material der M. 840 ff. Techniſche Seite 842. 1122. Compoſition 914 ff. Stylgeſetz 965 ff. Styluntерſchiede 971 ff. Zweige 976 ff. Geſchichte 1122 — 1151. — vergl. III 44 f. 147 ff. 154. 164.
Muſikaliſche Begleitung im Drama III 1454.
Muſikaliſches Element in der Kunſt überhaupt III 161 f.
Muſikaliſches in der Poeſie III 1181. 1197 ff. 1214. 1219. 1232 ff. 1241. 1256 ff.
Muſikaliſche Malerei III 647.
Muſikaliſches Sittenbild III 1104. 1107 f.
Muſikdrama III 1003. 1010. 1151.
Muſiker III 1170 f.
Myrte II 96.
Myſterien, mittelalterliche III 1380. 1442. 1462. 1464.
Mythenbild III 637 ff. M. und hiſtoriſches Bild 639.
Mythiſches Sittenbild III 665 f. 672 f.
Mythologiſche Stoffe in der Bildnerkunſt III 455 ff. in der Malerei 643. 665 f. 712 f. im Epos 1286. 1289. in der Komödie 1433. 1438.
Mythus II 419 — 423. M. und Sage 423 ff. M. in der ägyptiſchen Religion 439. in der jüdiſchen 441 ff. in der griechiſchen 446 ff. III 475. in der römiſchen II 466 ff. in der chriſtlichen 473 ff. 495. 499 ff.

N.

Nachahmende Phantaſie II 389.
Nachahmung in der Muſik III 938. 941—943. 944. 948 f.
Nachahmungstrieb III 90. 92 f.
Nachſatz in der Muſik III 927 f.
Nachtigall II 42.
Nacktheit in der Bildnerkunſt III 425—429. in der Malerei 587 f. im Genre 673.
Nadelhölzer II 96 f.
Nagethiere II 143 f.
Naiv I 356 ff. 411 ff. II 488 f. III 361 ff. Naivetät im Epos 1287.
Naive Kunſt III 98—100. 1194 f.
Narr I 362 f. 374. 382 f. 460 f. III 1437.
Nashorn II 145.
Naſſe Gewänder III 422 f.
Nationalität II 180 f.
Nationaltänze III 757.
Nationaltrachten II 296.
Natur I 77. 89. 130. N. und Ideal II 306 ff. 363 ff. N. im Epos 1269. 1271.
Naturaliſmus II 514. III 62—65. 98. 100. 134 ff. in der Bildnerkunſt 410 ff. 427. 430. 468. in der Malerei 577 —582. 586 f. 636. 692. 726 f. 740 f.

Digitized by Google

in der alten Malerei 698 ff. in der deutſchen M. 727 ff. in der italieniſchen M. 739 ff. in der Muſik 831 ff. 965. 972. 976. in der Dichtkunſt 1211—1215. 1234. 1238.
Naturaliſtiſches Lied III 990.
Naturdichtung III 98 ff.
Naturell II 181.
Naturgefühl II 316 ff.
Naturgeſchichte, Verhältniß zur Aeſthetik II 12 ff.
Naturmuſik III 98—100.
Naturnachahmung, Prinzip derſelben III 84—86. in der Baukunſt 192 f. vgl. Naturaliſmus.
Naturreligion II 414 ff.
Naturſchönes I 40. II 3 ff. Verhältniß des N. zur Phantaſie 301 ff. 338—344. 347 ff. Auflöſung des N. in der Phantaſie 301 ff. Verhältniß des N. zur Kunſt III 6 ff. zum Künſtler 77—86. 150.
Naturſinn II 316.
Naturtrieb I 281.
Neapolitaniſche Muſikſchule III 1137 f.
Nebel II 57.
Nebenordnung, ſ. Ordnung.
Neid der Götter I 302.
Neuere Komödie III 1412 f. 1431.
Neueſte Malerei III 751 ff.
Niederländiſche Bildnerkunſt III 488. N. Malerei I 171 f. II 32. 35. 63. 273. 510 f. III 17. 120. 138. 588 f. 658. 668. 730—732. 738 f. 741—747. Muſik 1133 f.
Niedlichkeit I 187 f.
Niedrig I 378.
Nilpferd II 145.
Ninive III 277.
Niobe II 175. III 434. 451. 462. 466. 479.
Niſche III 295.
Nonenaccord III 886. 888.
Nordiſche Völker II 180.
Normaltonart III 872 f. 877—881.
Normannen II 251. 269.
Noten, punctirte III 907.
Nothwendigkeit, ſittliche I 279 ff. 301 f.
Novelle III 1272. 1317 ff.
Nürnberg, Bauwerke III 258. Bildwerke 488 f. Maler 730. 732 f.
Nußbaum II 95.

O.

Obelisken III 182. 269.
Objectiver Styl in der Muſik III 976.
Objectivität der bildenden Kunſt III 175 f. des Epos 1265 f. des Drama's 1376. 1379—1381.
Oblongum III 219—222. 228 f.
Oboe III 1025 f.
Ochs II 146.
Octave III 819. 852. 854 ff. 859 f. 882.
Ode III 1345. 1347. 1349. 1351.
Odeon III 261.
Odeſymphonie III 1112.
Oekonomie (Sparſamkeit) als allgemeines Compoſitionsgeſetz III 22 ff. in der Baukunſt 223 ff. in der Bildnerkunſt 354. in der Malerei 621. im Drama 1382.
Oelbaum II 96.
Oelmalerei III 542. 615. 635. 673. 691. 730.
Ohr II 164.
Olympia, Zeustempel III 392. 452.
Onomatopoeſie III 1232. 1234.
Oper III 829 f. 1109 f. 1112—1122. Arten 1116. italieniſche Oper 1137. franzöſiſche 1142 f. deutſche 1144 ff.
Operette III 1120.
Orange II 45.

Digitized by Google

Oratorium III 979. 1080. 1103—1110. italieniſches O. 1137 f. deutſches 1140 ff.
Orcheſter III 1061—1066. im Oratorium 1109. in der Oper 1121 f.
Orcheſtik III 166. 170 f. 1152—1158.
Ordnung (Ueberordnung, Nebenordnung, Unterordnung) in der Kunſt überhaupt III 27 ff. in der Baukunſt 227. in der Bildnerkunſt 444 ff. in der Malerei 626.
Organiſche Natur II 75 ff.
Orgel III 1041—1048.
Orgelpunkt III 891. 901. 945.
Orient II 223 ff. Natur 223 f. Nationalitäten 224 f. 228 ff. Staatsformen 226 ff. Gottesdienſt 228. Religion 416 ff. Dualiſmus 416. 426—432. Tracht II 184. 223 ff. Phantaſie 416 —445. Baukunſt III 181 f. 197. 267—283. Bildnerkunſt 469—475. Malerei 511 f. 694—695. Muſik 1126. Poeſie 1218. Rhythmik 1246 f. Gnomik 1464.
Originalität I 119. 138. II 394 f.
Ornament III 191. 209. 226. 245—250. in der griechiſchen Baukunſt 288. 290 f. in der muhamedaniſchen 301. 303 f. in der romantiſchen 309. 311. in der gothiſchen 316. 318 ff.
Ouvertüre III 961. 969. 1062. 1074—1080. 1122.

P.

Pabſtthum II 256 ff. 264.
Paduaniſche Schule III 718. 720 f.
Päſſe III 319 f.
Pagode III 277. 279. 472.
Palaſt III 185. 222 f. 230. 234. 255. 257 f.
Palme II 93 f.
Palmetten III 246.
Pantheiſmus und Theiſmus, Bedeutung für die Aeſthetik I 48 f.
Pantheon III 224 f. 295 f. 300.
Pantomime III 1152. 1154. 1158.
Papagei II 138.
Pappel II 97.
Parabel III 1465. in der Malerei 599.
Pariſcher Marmor III 212. 377.
Parlamentsgebäude III 262.
Parodie III 1460. in der Komödie 1432. 1439.
Parthenon III 392. 417. 449. 451. 454.
Paſtellmalerei III 543.
Paſten III 498.
Pathetiſch I 257. 265—274. II 384. 386. das P. in der Bildnerkunſt III 430 ff. in der Malerei 606 ff. p. Styl in der Muſik 972. 975. das P. im Drama 1382 f.
Pathognomik II 213. 216 ff.
Pathologiſches Intereſſe I 194 f. Pathologiſches im Drama III 1403 f. in der Lyrik 1330. 1332 f.
Pathos I 257. 265 ff.
Patriarchaliſches Leben II 187 f. p. Genre III 668.
Pauſe, muſikaliſche III 803. 805. 908. in der Poeſie 1249.
Pelikan II 140.
Pentameter III 1244. 1339. 1368.
Penteliſcher Marmor III 212. 377.
Peribolos III 286.
Periode, Periodicität in der Muſik III 865. 904. 925 ff.
Peripetie I 290. III 1400.
Peripteros III 286.
Perle II 121.
Perrücke II 286.
Perſerkriege II 230. 240.
Perſien II 221. 229 f. 241. Religion 427. 435 f. Phantaſie 433. 435 f.

Digitized by Google

493. Baukunſt III 276—279. Bildnerkunſt 470—475. Poeſie 1246. Epos 1293. Lyrik 1371 f.
Perſiflage I 480. II 310.
Perſönlichkeit, Begriff I 72 f. Reich der P. 75 ff.
Perſonification III 1220. 1224.
Perſpective III 549—551. 609 f.
Perſpectiviſche Anſicht III 221 f.
Pfau II 141.
Pfeife III 1025.
Pfeiler III 217. 238 ff. indiſcher 273. 275 f. römiſcher 296. romaniſcher 307 f. gothiſcher 314. 317.
Pferd II 147 ff.
Pflanze, Leben und Geſtalt der P. II 81—88.
Pflanzenformen, architekt. Anwendung III 238 ff.
Pflanzenreich II 79 ff.
Pflanzenthiere II 118 f.
Pflanzentypen II 93 ff.
Pflanzenwelt, orientaliſche II 223 f. griechiſche 234. römiſche 241.
Pfühl III 242. 244. 278.
Phantaſie I 40. 46. 58 f. 65. 120. 131. 145 f. 218 f. 422 f. II 2. Lehre von der Ph. 299—402. allgemeine Ph. 299—314. 403 ff.; beſondere 315 ff.; individuelle 387 f. — Arten 370—388 (ſchöne, erhabene, komiſche Ph. 371. landſchaftliche, thieriſche, menſchliche 373 f. Combinationen 376. bildende, empfindende, dichtende Ph. 378—384. III 149. vergleichende II 384 f. Abarten, Unarten, Ausartungen der Ph. 384 ff.) Maaß der Ph. 388—397 (Talent 388. Genie 391). Verbindungen von Arten und Maaß der Ph. 397—402. Geſchichte der Phantaſie II 403—524. Uebergang der Ph. zur Kunſt III 3—15. 150 f.
Phantaſie als muſikaliſche Compoſitionsform III 962. 1098.
Phantaſtik des Mittelalters II 477 ff. III 311.
Phantaſtiſch II 478 f. ph. Komödie III 1438.
Philoſoph I 174 f.
Philoſophie I 19 ff. 51. 172 ff. Verhältniß zur Phantaſie II 338.
Phönizier II 230 ff.
Phonognomik II 216.
Phrygiſche Tonart III 868. 1127.
Phyſiognomik II 206—213. 219. 483 f. Ph. der Natur II 13. der Malerei III 585 ff. 592 ff.
Phyſiognomiſcher Ausdruck in der Malerei III 593 ff.
Piccolo III 1025.
Pietiſmus II 272 f. 465.
Pigment II 39.
Pilaſter III 240. 276. 309.
Pinie II 96.
Pinſel III 673.
pizzicato III 1034.
Plaſtik (vgl. III 339) ſ. Bildnerkunſt.
Plaſtiſche Anſchauung III 344 f.
Plaſtiſche Phantaſie II 460 f.
Plaſtiſcher Geiſt der griechiſchen Baukunſt III 291.
Plaſtiſcher Styl III 140 f. 404 ff. in der Malerei 579 ff. 591 f. 608. 633. 672. in der antiken Malerei 694 ff. in der italieniſchen Malerei 704—723. in der Muſik 972 ff. in der Tanzkunſt 1156. in der Dichtkunſt 1191 ff. im Epos 1285 ff. in der Lyrik 1342 f.
Platane II 95.
Platte III 244. 289. 292 f. 317.

Digitized by Google

Pleonaſmus III 1233.
Plinthus III 244. 289.
Plötzliches, Erhabenheit I 224 f. Komik 380 f. 422. Im Drama III 1390.
Poeſie ſ. Dichtkunſt.
Poetiſches Element der Kunſt III 161.
Poetiſche Erzählung III 1319.
Poetiſcher Ausdruck III 1215—1238. Anſchaulichkeit 1219—1225. Vergleichung 1226—1232. Redefiguren und Klangnachahmung 1232—1234. Stylunterſchiede 1234 ff. p. A. im Drama 1394.
Poetiſcher Charakter der Oper III 961. 1117—1119.
Pointe I 419. 421 f.
Politiſche Bauten III 185. 262 ff.
Politiſche Komödie III 1431 f.
Politiſche Tragödie III 1421. 1427.
Polizei II 280. 288 f.
Polychromie III 209. 214 f. in der Baukunſt 248—250. 288. 291. in der Bildnerkunſt 378—384. 488—490.
Polygone Formen III 318.
Polymythie im Epos III 1270. im Drama 1415.
Polyphonie III 932 ff. Erfindung und Ausbildung 1132 f. 1139. polyphone Vocalmuſik 1011—1016. p. Inſtrumentalmuſik 1050. 1053—1066.
Polyſyndeton III 1233.
Polytheiſmus II 414 ff. 442 f. 446. 458 f.
Pompeji und Herkulanum III 541. 543. 684. 698 f.
Pornographie II 472.
Portal III 230. 309 f. 316. gothiſches 322.
Porträt II 507. 511. III 52. 80. 409 ff. 442. 545. 585. 589. in der Malerei 674—679. in der Geſchichtsmalerei 685.
Porträtſtatue III 456. 460. 462.
Poſaune III 1029.
Poſſe I 408 ff. in der Malerei III 671. muſikaliſche P. 1120. poetiſche 1441 f.
Prachtthore in der griechiſchen Baukunſt III 284. 286.
Prächtig I 246. 248. das P. in der orientaliſchen Phantaſie II 430. in der römiſchen 467.
Präludium III 1080.
Preisvertheilungen III 67 ff.
Presbyterium III 299.
Preußen II 282. 284.
Prinzipientragödie III 1423 f. 1427.
Privatleben, griechiſches II 238. römiſches 471 f. Tragödie des P. III 1422. Komödie des P. 1432.
Profil, griechiſches II 235. III 419. 433 f.
Pronaos III 282 f.
Proportion I 109 f. in der Baukunſt III 226—228. in der Bildnerkunſt 414 f.
Propyläen III 286.
Proſa III 1205—1211. 1215. im Drama 1179 f. 1394. in der Komödie 1438.
Proteſtantiſmus II 272 f.
Proteſtantiſche Muſik III 1139.
Prytaneion III 259.
Pſalm III 1020 f. hebräiſche 1350.
Punch III 761.
Punctirmanier III 764.
Punctirte Noten III 907.
Punctualität, Charakter der Lyrik III 1330 f.
Pylonen III 282 f.
Pyramidaliſche Anordnung in der Bildnerkunſt III 450 ff. in der Malerei 617 ff. 626 ff.
Pyramide III 218. 220. 277. 279 f.

Q.

Quart III 856 ff. 863. 883 f.
Quartett III 1087. 1144.

Digitized by Google

Quelle II 63 f.
Quergurten III 306.
Querſchiff III 299. 304 ff.
Quint III 820. 852. 854 ff. 861. 882 f.
Quintett III 1087.
Quintſextaccord III 886.
Quodlibet III 1120.

R.

Rabe II 138.
Racen II 175 ff.
Radfenſter III 310.
Radirverfahren III 764 f.
Räthſel III 1470.
Rahmen in der Malerei III 614—616.
Rathhaus III 260.
Raubthiere II 151 ff.
Raubvögel II 139.
Raum, Erhabenheit I 234 ff.
Raumöffnung III 216 f. 228 f.
Raupe II 123.
Ravenna, Kirchen III 301 f.
Realiſmus in der Poeſie III 1213 f.
Rebhuhn II 141.
Rechtsleben II 189.
Recitativ III 962. 974. 998 ff.
Reflex des Lichtes II 32 f. in der Malerei III 556 ff. 571.
Reflexion in der Poeſie III 1210.
Reformation II 269—273. 407. 501. III 734 ff.
Refrain III 1334. 1337 f.
Regelmäßigkeit I 109. im Naturſchönen II 72 ff. in der Baukunſt III 232 ff. vgl. Symmetrie.
Regen II 58.
Regenbogen II 62.
Reh II 147.
Reiher II 140.
Reim III 1247. 1251. 1256—1258. 1338. 1341. im Drama 1394.
Reimchronik III 1468 f.
Reinigung, tragiſche I 291.
Reißinſtrumente III 1032 f.
Reizender Styl III 134. 291. 478 ff. in der Malerei 697. in der Muſik 972. 974.
Relief III 166. 391—394. 399. 428. 430. 447—450. 463. 466 f. 479. 488 f.
Religiöſe Muſik ſ. Kirchenmuſik.
Religiöſes Drama III 1462.
Religiöſes Epos III 1300 f. 1462.
Religiöſes Lied III 991 f.
Religion, ihr Verhältniß zum Schönen I 81—88. 161 ff. 199. komiſche Behandlung der R. 369 ff. die Religion als Stoff für die Phantaſie II 404 ff. für die Bildnerkunſt III 455 ff. für die Malerei 642. 712. für die Muſik 791 ff. für die Poeſie 1300. 1303. 1463.
Renaiſſance II 279. III 75. in der Baukunſt 324 ff. 393. in der Bildnerkunſt 491 f.
repoussoirs III 624.
Repräſentationsbild III 685.
Requiem III 1021 f.
Reſidenzſtädte, moderne III 264.
Revolution II 287—289. 326. 328 f.
Rhabdoſis III 239.
Rhapſoden, griechiſche III 64 f. Rhapſodien 1287.
Rhetorik III 1457. 1472—1474. Rh. in der Poeſie 1210. 1213. 1219.
Rhythmiſche Muſik III 911 f. 1142.
Rhythmus als Compoſitionsgeſetz III 44—51. Rh. in der Baukunſt 187—189. 223 f. 232—238. in der Bildnerkunſt 444 ff. in der Malerei 616—632. Rh. in der Muſik 807 f. 832. 900—912. 919 f. Rh. in der Poeſie 1175. 1178 ff.

Digitized by Google

1238—1258. (poetiſcher und muſikaliſcher Rh. 1240.) im Epos 1275. 1278. in der Lyrik 1338—1341. im Drama 1390. 1394. i. d. Komödie 1438.
Riegelbau III 210.
Riemen III 243 f.
Rind II 146.
Riß III 183 f. 221 f.
Rittergedichte des Mittelalters III 1296 ff. Epos 1296—1298. Roman 1315.
Rittersage II 476.
Ritterthum II 258 ff. 261 f.
Robben II 150.
Robinſonaden III 1313.
Roche II 131.
Rock II 276.
Rohrblasinſtrumente III 1025—1027.
Rokoko II 284 ff. III 132. in der Baukunſt 326 ff. 393. Bildnerkunſt 492 f. 499. Malerei 749. 773.
Rollenfächer III 1437.
Rom II 241—245. 466. Geſchichte 243 ff. Staat 244 f. Kaiſerthum 244. Kriegsweſen 243. Stände 242. Naturell 242 f. Bildung 250 ff. Religion 466 ff. Cultus 243. Feſte 243. Spiele III 91. Tracht II 184 f. 243. III 421. Phantaſie II 466—471. (allegoriſche Tendenz 467). Kunſt III 61. Baukunſt 190. 197. 262 ff. 294—297. Bildnerkunſt 393. 478. 481. Malerei 694. 698 f. Poeſie 1291 f. Komödie 1413. Theater 1455. Satyre 1462.
Rom, Akademieen III 108 f. Peterskirche 543.
Römiſche Schule (Muſiker) III 1125. 1135 ff.
Roman II 199. 375. 472. 523. III 1200. 1209. 1268. 1270. 1272. 1277 f. 1283. Weſen 1303—1308. Fortgang im R. 1308. R. und Epos 1309. Eintheilung 1310.
Romandichter III 1306.
Romaniſche Völker II 251. 259 ff. 269 f. 277. 491. 496 ff. 503 f. 509 f. III 133. Architektur 304—311. Plaſtik 486 f. Muſik 899 f. Poeſie 1212. Declamation 1245. Rhythmik 1254—1256. Epos 1300—1303. Lyrik 1355. 1367. 1372 f. Drama 1416. 1418. Luſtſpiel 1435. (Charakterbehandlung 1437).
Romantiker II 516 ff. III 66. 1199. 1317. 1446.
Romantiſch II 491. I 33. 40. II 482. III 1212.
Romantiſches Drama III 1383.
Romantiſches Epos III 27. 1296—1298.
Romantiſche Malerei III 750 f.
Romantiſche Muſik III 1147.
Romantiſche Oper III 1118.
Romantiſche Phantaſie des Mittelalters II 473—500. III 700. 1213 f.
Romantiſcher Styl III 1212.
Romanze in der Muſik III 997. in der Poeſie 1358. 1361—1367. didaktiſche 1469.
Rondaniniſche Meduſe I 187. II 463. III 431. 435.
Rondo III 954—957. 1372.
Roſe in der Baukunſt III 310.
Roth II 38. 40. 42.
Rothblau II 45.
Rothgelb II 45.
Rotunde III 221. 223. 295.
Rouladen III 1010.
Routinier III 100.
Rührend I 270 f. rührender Styl III 134. in der Bildnerkunſt 478 ff. in der Muſik 972. 975. Rührendes im Drama III 1420. in der Tragödie 1425. 1429. in der Komödie 1441.
Rührſtück III 1420. 1425.

Digitized by Google

Rührung I 271.
Ruhepunkte im Drama III 1399.
Ruheſtellen im Gemälde III 557.
Ruhmeshalle III 263.
Rundbau III 220 f. 223. 294—297. 300 ff.
Rundbogen III 190.
Runde architektoniſche Glieder III 241.
Runde Linie II 59 ff. III 217 f. 220 f.
Rundfries III 246.
Rundſtab III 240. 243. 290. 308. 314.
Rußland II 284. Baukunſt III 302 f.

S.

Säugthiere II 128.
Säule II 462. III 188. 195 f. 216 f. 225. 238—240. indiſche S. 273. 275 f. perſiſche 278 f. ägyptiſche 280 f. 283. griechiſche 286 ff. doriſche, joniſche, korinthiſche 291 ff. in der byzantiniſchen Baukunſt 303. in der muhamedaniſchen 303. in der romaniſchen 307 f.
Säulenhalle III 187. 191. 217. 286 f.
Säulenhof III 284. 286.
Sage II 423—426. S. und Mythus im Epos III 1286. 1289.
Saiteninſtrumente III 1023. 1030—1038.
Sanctuarium III 299.
Sandſteine III 212. 374.
Sarkasmus I 438 f.
Saturniſcher Vers III 1251.
Satyre I 406. 454 f. II 473. III 168 ff. in der Malerei 756—762. in der Poeſie 1458 ff. Eintheilung (poſitive und negative S.) 1458. Formen der S. 1460.
Satyrſpiel III 1433. 1443.
Satz in der Muſik III 1050. Sätze des Tonſtücks 963 f.
Scandiren III 1245.
Scene III 1112. dramatiſche Scenen 1395. 1401 f.
Schabmanier III 765.
Schädelkunde II 208 f.
Schäfergedicht III 1292. 1320.
Schaf II 147.
Schaft der Säule III 239.
Schall II 77. III 818. 847.
Schatten II 28 ff.
Schattengebung in der Malerei III 553—561.
Schattirungen der Farben II 45 f. III 566. 568.
Schauen, äſthetiſches I 179 f. 216 f.
Schaum II 63.
Schauſpiel III 1420. 1429. vgl. Drama.
Schauſpieler III 1449—1452.
Schauſpielkunſt III 10. 55. 65. 79. 92. 109 f. 166. 170 f. 1447—1455.
Scheidung als Compoſitionsgeſetz III 32 ff. in der Baukunſt 228—230. in der Bildnerkunſt 449. in der Malerei 622.
Schein I 53. 146 ff. 170 f. II 314. III 94. 143 f. 515 f. in der Poeſie 1163 f.
Schelmenroman III 1316.
Schickſal I 294 ff. II 204 f. 367 f. griechiſches 449 f. im Epos III 1272—1275. im Drama 1386—1388. im antiken 1408. 1410. im modernen 1415—1418.
Schickſalstragödie III 1417 f. 1426.
Schiff III 258.
Schiff (in der Baukunſt) III 299.
Schifffahrt II 182. 186.
Schildbogen III 307.
Schilderung, poetiſche III 1202.
Schlachtbild III 669 f. 683 f. 688 f.
Schlaf II 166.
Schlaginſtrumente III 1048 f.
Schlagſaiteninſtrumente III 1031—1033.
Schlagſchatten II 28. III 556 f.
Schlange II 129. 133 f.
Schlingpflanzen II 91 f.

Digitized by Google

Schlußblumen III 246.
Schlußſatz III 931. 1082.
Schmelz der Farben III 564. 566.
Schmelzend I 271.
Schmetterling II 123.
Schmuck III 90. 92. 168 f. 300.
Schnee II 58 f.
Schnitzerkunſt III 333.
Schöne Seele I 157 f.
Schöner Styl III 143 f. in der Baukunſt 291. in der Plaſtik 478. in der Muſik 972. 975. 1143.
Schöngeiſt I 153.
Schönheit, Begriff des Schönen I 53 f. 108 f. 189 ff. das Sch. als reine Form 149 ff. Verhältniß des Sch. zum Guten I 151—161. zur Religion 169 ff. zum Angenehmen 195 f. zum Wahren 200 f. — Das einfach Schöne I 47 ff. im claſſiſchen Ideal II 462 ff. im romantiſchen Ideal 485 f. im modernen Ideal 504. in der Architektur III 200. in der Bildnerkunſt III 361. 364 f. 463 f. in der Malerei 531 ff. in der Landſchaft 654. 656. im Sittenbild 669. 671. in der Poeſie 1190. im Drama 1388 f. einfach ſchöner Styl 478 ff. — anhängende Schönheit I 78. 80. 156. 158. 173. 202 ff. ſelbſtſtändige I 78.
Schönheitsſinn I 202 f.
Scholaſtik I 171.
Schräge Linie III 217 ff. 231 f.
Schraffiren III 764.
Schrecken I 331.
Schuld I 285 ff. 301 ff. 372. 392.
Schule III 95—111. 130—132.
Schwäbiſche Malerſchule III 732.
Schwalbe II 139.
Schwan II 140.
Schwank I 409. III 1318.
Schwein II 145.
Schweizer Holzbau III 211. 257.
Schwere, Verhältniß der Baukunſt zum Geſetz der Schwere III 187—189. Verhältniß der Bildnerkunſt zu demſelben 350 ff.
Schwertfiſch III 132.
Schwimmvögel II 137. 139 ff.
Schwüle II 58.
scotia III 243.
Sculptur III 339.
Secund III 854. 857. übermäßige 890.
Secundaccord III 886.
Seelenleben in äſthetiſcher Beziehung II 164 ff.
Seemalerei III 654 f.
Seeſchule III 1356.
Seitenkapellen III 226.
Seitenſatz III 956.
Seitenſchub III 295. 307. 313.
Sekten, mittelalterliche II 264 f.
Selbſtachtung, Erhabenheit I 326 ff.
Selbſtbeſchönigung, Komik I 387 f.
Selbſtbewußtſein III 780 ff.
Semiten II 230 ff. 241. Phantaſie der S. 436 f.
Senkrechte Linie II 61. III 217 ff. 228 f.
Sentimentaler Roman III 1315—1317.
Sentimentaler Styl in der Muſik III 972. 975.
Sentimentalität I 468. II 291. 488 f. 513 f. III 492. 1198. 1213.
Septett III 1056.
Septime III 852. 856 ff. 884 f.
Septimenaccorde III 886 f. 888 f.
Sermocination III 1220.
Seſtine III 1372.
Sext III 852. 856 ff. 885.
Sicyoniſche Malerſchule III 697 f.
Siegelringe III 498.
Sieneſiſche Malerſchule III 705—707. 711.

Digitized by Google

Silberpappel II 98.
Singſpiel III 1112. 1454.
Sinne I 181 f. II 102 f. 105 f. 316. III 1171. 1174 f.
Sinnlicher Kitzel I 187 f.
Sinnlichkeit I 155 ff. 159 f. II 316. S. des Dichters III 1161—1163.
Sittenbild III 645 f. 657 ff. Begriff 661 ff. Zweige 665 ff. höheres S. 672 ff. Verbindung mit der Landſchaft 673 f. das S. im Alterthum 698. Verwandtſchaft mit dem Epos 661 ff. 1271 f. muſikaliſches S. 1104. 1107 f. lyriſches S. III 671. 1360.
Sittenbildliches Geſchichtsbild III 683—685.
Sittlichkeit, Begriff I 154 f. Sittlichkeit der Kunſt 151—161.
Sittlicher Conflict I 284 ff. 312 ff.
Sittliche Welt als Gehalt des Schönen I 75 ff. 80 f. Mächte der ſ. W. 281 ff.
Situation II 202 f. III 461 f. 659. 687. harmloſe, geſpannte Situation 461. 656. beim Porträt 678. in der Lyrik 1331. im Drama 1400.
Situationsbild III 686—688.
Skizze III 16. 18—21. (Zeichnung) 551—553. 600. 634—636.
Skolien III 1355.
Slaviſche Volkspoeſie III 1358.
Sockel III 244.
Soldatenſtand II 186.
Soloſatz III 1050—1053. mehrſtimmiger S. 1054 ff.
Sonate III 1080. 1084—1086.
Sonett III 1339. 1367. 1372.
Sonne II 30 f. 34.
Sopran III 850 f.
Sozialer Roman III 1311. 1314 f. ſoz. Komödie 1431 f.
Spätgothiſcher Styl III 325.
Spätrömiſche Malerei III 701 f.
Spanien II 251. Geſchichte 263. 269 f. 280. 283. Tracht 277 f. Phantaſie 493. 496. 511 f. Malerei III 744 f. Rhythmik 1255. 1394. Romane 1316. Lyrik 1363. Romanzen 1362. Drama II 512. III 1381. 1418. geiſtliches Drama 1462. 1464. Komödie 1419. 1435. 1439.
Spannung I 331. komiſche 473. S. im Epos III 1277 f. im Drama 1378. 1390. 1400 f.
Specht II 138.
Sperling II 138.
Spiegelung II 32 f.
Spiel, ſchönes I 185 f.
Spiele II 180. III 93 f. moderne Spiele II 291.
Spielen, muſikaliſches III 844 f. 980—983.
Spielende Lichter III 558.
Spielfuß III 429.
Spieltrieb III 90 ff. 170 f.
Spinne II 122.
Spitzbogen III 190. 276. 303. 311—316.
Spitzbogenfries III 246.
Spitzbogengewölbe III 313.
Spitzgiebel III 321.
Spondäen III 1245. 1248. 1253. 1394.
Spottlied III 1460.
Sprache I 419. 429. III 815. in der Poeſie 1163—1166. 1179. 1199. Sprachbildender Einfluß der Poeſie 1215 f. Verhältniß der Sprache zum Rhythmus 1243—1246.
Sprachlicher Ausdruck in der Poeſie III 1215—1238.
Sprechend, das Sprechende in den bildenden Künſten III 174. in der Baukunſt 182. 201 ff. in der Bildnerkunſt 342 ff. in der Malerei 521 f. in der Muſik 812 f. in der Poeſie 1166.

Digitized by Google

Sprechgeſang III 1002 f.
Sprichwort II 207. III 1469 f.
Springbrunnen II 63.
Spruchweisheit III 1464. 1469.
Staar II 138.
Staat I 51. II 187 ff. 269. orientaliſcher Staat 226 ff. mittelalterlicher 255 ff.
Staatsbauten III 260.
Staatsleben II 187—192.
Stab III 243.
staccato III 803. 805. 908.
Stadthaus III 260.
Stadium III 263.
Städtebau III 234. 264.
Städteleben II 261 ff.
Stände II 191 f. ihre Darſtellung im Sittenbild III 666 ff. St. im Orient II 226 f. in Griechenland 238. in Rom 242. im Mittelalter 255 f. in der neuen Zeit 279 f. 288 ff.
Staffage III 30. 648. 650 f.
Staffeleibild III 540 f. 544 f. 634 f.
Stahlſtich III 765 f.
Stallungen III 258.
Standfuß III 429.
Stanze III 1302. 1339. 1372.
Starke Manier III 741.
Statue III 444—447. 461 f.
Stein als Baumaterial III 207. 211 ff. als Material der Bildnerkunſt 370 f. 373 ff.
Steindruck III 553. 767 f.
Steinſchneidekunſt III 497 f.
Stempelſchneidekunſt III 497 ff.
Sternenhimmel II 30 f.
Stichomythie III 1392.
Stier II 146.
Stillleben III 657. 661.
Stimme III 815. 829. 1011. 1023.
Stimmenführung III 932—936.
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung III 937 f.
Stimmung, äſthetiſche I 192—213. St. im Gemälde III 556. 558. in der Muſik 799—801. 806 ff. Stimmungen, Darſtellung in der Poeſie III 1175—1178. Stimmungsausdruck in der Poeſie 1242 ff.
Stimmungsbild in der Malerei III 651 ff. 678 f. muſikaliſches Stimmungsbild 1071.
Stirne II 163.
Stirngurten III 306.
Stockwerk III 230.
Stoen III 286.
Stoff und Form I 148 ff. Werth gegebener Stoffe II 341 ff.
Stoffwelt, religiöſe und weltliche II 405.
Storch II 140.
Strafe im Tragiſchen I 308 ff.
Straßburg, Münſter III 212.
Straßen III 258.
Strauß II 141.
Strebebogen III 314.
Strebepfeiler III 321.
Streichinſtrumente III 1023. 1033—1037. 1072 f.
Streichquartett III 1054 f.
Streiflichter III 558.
Strenger Styl, in der Baukunſt III 134. 291. Plaſtik 476 ff. Malerei 703. Muſik 972.
Strom II 63.
Strophe III 1241 ff. 1249. lyriſche 1338 f.
Structive Function III 191.
Stubenpoeſie III 1472.
Studie III 83 f.
Stück (für Inſtrumente) III 1067—1069.
Stützen III 216 f. 230.

Digitized by Google

Stufenfolge der Gattungen und Arten in der Natur I 67 ff.
Sturm II 57.
Sturm- und Drangperiode II 514 f. III 1238.
Stuttgart III 489. 545.
Styl III 56. 122—126. 404 f. individueller St. 126. provinzieller und nationaler 130. der St. als Ausdruck des geſchichtlichen Ideals 133 f. Entwicklungsſtufen 134. der Styl als Geſetz der einzelnen Künſte 138 ff.
Stylbild in der Malerei III 651 ff. 678 f.
stylo rustico III 208.
Stylgegenſatz ſ. direkter und indirekter Idealiſmus.
Stylgeſetz der Baukunſt III 197 f. 200. der Bildnerkunſt 404—454. der Malerei 577—609. der Muſik 965. der Poeſie 1196—1215. des Epos 1275—1278. der Lyrik 1333—1335. des Drama 1389—1394.
Styliſirung III 139. 141. 405 f. 581.
Subjectiver Eindruck des Schönen I 178 ff.
Südliche Völker II 179.
Süjet I 198. II 8. III 814. 817.
Sumpf II 64.
Sumpfvögel II 137. 140.
Symbol II 371. 417 ff. in der ägyptiſchen Religion 438 ff. in der jüdiſchen 441. in der griechiſchen 446 ff. in der römiſchen 466 ff. in der chriſtlichen 491 f.
Symbolik des Orients II 416—445. 457.
Symboliſcher Charakter der Baukunſt III 201 ff. der orientaliſchen 267 ff.
Symboliſche Hülfen der Bildnerkunſt III 395—399. 403.
Symmetrie II 72. in der Baukunſt III 232—236. in der Bildnerkunſt 444 ff. 448 ff. in der Malerei 618. 622—626. in der Muſik 900 ff. 914.
Symphonie III 961. 963. (1081—1084) 1089—1098.
Symphoniſch III 1054.
Symplegma III 452 f.
Syncope III 1233.
Syncopirung III 907.
Synekdoche III 1223.
Syrer II 230 ff.

T.

Tabaksdoſen III 771.
Tabakspfeifen III 771.
taenia III 244.
Tafelmuſik III 829.
Takt III 44. 804 ff. 836 f. 900—905.
Taktarten III 906 f.
Taktglied III 927.
Taktverhältniſſe in der Poeſie III 1239. 1243.
Taktzahl III 925. 928.
Talent II 388—391. 397 ff.
Tanne II 97.
Tanz II 286. III 92. 953. T. und Muſik 1069 f. 1152. moderner T. 1157. italieniſcher 1157. romaniſcher 1157.
Tanzkunſt III 1152—1158.
Tanzmuſik III 1069 — 1073. 1083 f. religiöſe Tanzmuſik 794.
Tapeten III 770.
Taſtſinn I 181. III 1174.
Taube II 138.
Taugenichts, humoriſtiſcher I 461 f.
Tauſend und eine Nacht II 227. III 1299.
Technik III 87 — 142. Wiſſenſchaft derſelben 94 f. T. der Baukunſt 183 f. der Bildnerkunſt 462 f. der Malerei 546—577. der Muſik 838. der Poeſie 1198 f. 1215. 1238.
Tegea, Athenetempel III 392.
Teich II 64.
Tektonik, untergeordnete III 331—338.

Digitized by Google

Telamonen III 291. 467.
Tempel III 185 f. 253 ff. 262 ff. griechiſche T. 285 ff.
Temperamalerei III 542.
Temperamente II 176 f. 180 f. 193 ff.
Temperatur III 873 f. 877. 1048.
Tempe III 805. 901. 908 f.
Tendenz I 155. II 523 f. in der Poeſie III 1211.
Tendenzbild III 757.
Tendenziöſe Kunſt III 167 ff. Malerei 756 ff.
Tendenzpoeſie III 1472 f.
Tendenzroman III 1315.
Tenor III 850 f.
Teocalli III 277. 285.
Teppichwirkerei III 770.
Teraſſenbau III 276 f. 285.
Terz III 820. 852. 854 ff. 862. 883. 886 f.
Terzett III 1012.
Terzine III 1302. 1372.
Terzquartaccord III 886.
Teufel I 263. II 442. 474. 477 f. 486 ff.
Textur des Baumaterials III 211.
Thal II 70 f.
Thau II 58.
Theater III 199. 261 f. antikes und modernes 1454.
Theile des Muſikſtücks III 925. 929 ff.
Theiſmus I 144. 279. II 6 ff. vgl. Pantheiſmus.
Thema III 922. 957 ff. in der Fuge 944. in der Symphonie 1093 f.
Thematiſche Arbeit III 1093.
Theogonie III 1462.
Thermen III 261.
Theſis III 905.
Thierreich II 101 ff. Thierleben 102 ff. Ausdruck der thieriſchen Lebendigkeit 106 ff. Thierindividualität 108. Seeleben des Thiers 108 ff. Inſtinct 111 f. Thiercharaktere 112 f. 144 f. 153 ff. Analogieen des Sittlichen im Thier 113. Ton und Stimme des Thiers 113 ff. Komik des Thiers 117 f. Thierphyſiognomie 125. Thierclaſſen 117 ff.
Thierepos III 1467 f.
Thiergeſtalt II 104 ff. plaſtiſche Darſtellung derſelben III 389 ff. 414. 443 f. 455 ff. maleriſche 516. 526. 528. 584 f.
Thiermalerei III 516. 526. 528. Stylgeſetz 584 f. 589 f.
Thierſage III 1467.
Thierſtück III 645 f. 657—660.
Thon III 370. 372. 541.
Thränenweide II 98.
Thüren III 215 f. 231.
Thurm III 190. 220. 223. 230 f. 264. 276 f. 304. 308 f. 312. 315 f.
Tod II 168.
Todtentänze III 635.
Ton I 148. 249. II 505. III 148. der Farben in der Natur II 46. 52. 53. in der Malerei III 556. 558. 566. 568. 570. 572 f. Hauptton und Localtöne 573. muſikaliſcher Ton III 811 ff. 818. 847 ff. ſeine Beziehung zum Gefühl 813 f.
Tonart III 801. 819. 872 ff. Charaktere der Tonarten 876 ff.
Tonfolge III 892 ff.
Tongebiete III 847. 849 ff.
Tongeſchlechter III 869 ff.
Tonhöhe III 799—801. 819. 847—851.
Tonica III 873.
Toniſche Künſte III 144. 147.
Toniſcher Dreiklang III 888.
Tonkraft III 801 f.
Tonlagen III 847 ff.

Digitized by Google

Tonleiter III 864—869. 917—920.
Tonmalerei III 834. 965—970. 1091 f. 1103.
Tonmaterial und ſeine Gliederung III 840—914.
Tonnengewölbe III 297. 300 ff. 306. 329.
Tonſchwingungen III 800. 818 ff. 823. 847 f. 855 ff.
Tonſtärke III 912—914.
Tonſtücke, Arten derſelben III 951.
Tonſyſtem III 852 ff.
Tonverhältniſſe III 818—823.
Tonwerk III 951. 1100.
Torſo III 417 f. 439.
Toräs III 242.
Trachten II 182. 184 f. orientaliſche T. 223 ff. griechiſche 184 f. 235 f. römiſche 184 f. 243. mittelalterliche 253 f. 260. 265 ff. moderne 276—279. 284—286. 292—294. III 424. Behandlung der Tr. in der Plaſtik III 423—425. in der Malerei 590.
Tragiſch I 40. 140 f. 269. 273. Begriff 277 ff. das Tr. in der orientaliſchen Phantaſie II 429. in der jüdiſchen 443. in der griechiſchen 462 ff. 487. in der modernen 504 f. im Geſchichtsbild III 690 f. im Epos 1275. im Drama 1386 ff. 1419 f. Verbindung von Tr. und Komiſchem 1120. 1416. 1420. 1430. 1440. tragiſche Stoffe III 1421 f. 1426—1430. trag. Conflicte I 312 ff. III 1420 ff. 1427 ff. poſitiv und negativ Tr. I 297 ff. III 1429.
Tragödie III 1421 ff. Eintheilung 1421. 1423. 1429. Stylunterſchiede 1428. Tr. mit glücklichem Ausgang 1429. Werthverhältniß zur Komödie 1443—1446.
Traum II 204 ff. 227. 330—334. vgl. 428. 433. 440.
Traveſtie III 761. 1460.
Tribuna III 299. 305.
Triglyphe III 239 f. 245. 289.
Triller III 908.
Trilogie III 1402.
Trimeter III 1394.
Trio III 953 f. 1087.
Triolen III 908.
Triolett III 1372.
Triumphbogen III 299.
Trochäus III 1244. 1248 f. 1253. 1255. 1394.
Trochilus III 242 f.
Trockene Naturen I 460.
Trompete III 1029.
Tropen, architectoniſch III 245.
Tropiſche Pflanzenwelt II 89. 92 f. 223 f. Thierwelt 224. Vögel 138.
Tropus III 1219 f. 1226 ff. 1390. 1393 f.
Türken II 283.
Tufſtein III 212. 374.
Tugend I 154.
Typhonien III 286.
Typiſcher Styl III 134 f.

U.

Ueberecksſtellung III 317 f.
Uebergang, muſikaliſcher III 932.
Uebergangsfarben II 54.
Ueberlieferung II 318 f.
Ueberordnung, ſ. Ordnung.
Ueberraſchung III 38.
Uebung des Künſtlers III 83 f.
Ulm, Münſter III 321.
Ulme II 97.
Umbriſche Schule III 711 ff.
Umriß in der Malerei III 509—511. 551—553.
Umſchreibung III 1233.
Undulationstheorie II 38. 43.
Univerſitäten II 265.

Digitized by Google

Unluſt I 322. III 795—798.
Unmittelbar, das U. I 50. 118 f. II 3 f. 331 f.
Unorganiſche Natur II 25 ff.
Unperſönlich I 73.
Unruhige Compoſition, in der Malerei III 619—621.
Unſchuld I 154 f.
Unſchuldige Sinnlichkeit I 159 f.
Unterbau III 216. 284 ff.
Unterordnung, ſ. Ordnung.
Unterrichtsgebäude III 260.
Urgebirge II 67.
Urtheilskraft I 14—19.

V.

Variation III 957—960.
Variirende Begleitung eines Lieds III 995 f.
Vaſenmalerei III 334 f. 771.
Vaudeville III 1112 f. 1454.
Vedutenmalerei III 648. 769.
Venetianiſche Malerſchule II 499 f. III 11. 61. 566. 588. 628. 672. 677. 718 ff. Muſikſchule III 1138.
Ventilinſtrumente III 1059.
Venus, mediceiſche I 487. III 137. 421. 521. von Melos III 137. 421. kallipygos 137. von Knidos 382. Tizianiſche 521.
Veranſchaulichung, ihre ſprachlichen Mittel III 1219 ff.
Verbindung im Kunſtwerk III 37—43.
Verflechtung, Verknüpfung der Stimmen III 937 f. 941.
Vergleichung III 1226. 1234—1238. im Epos 1279 ff. in der Lyrik 1324. 1328 f. im Drama 1393 f.
Vergleichender Witz I 432.
Verhältniſſe in der Baukunſt III 224. 227. in der Muſik 818—823.
Verhängniß, im Epos III 1273.
Verkürzung III 549—551.
Vers III 1241—1246. Versbau in der Lyrik 1338—1341.
Verſchönernde Künſte III 168.
Verſchönerungstrieb III 90 f.
Versfuß III 1248.
Verſöhnung im Tragiſchen I 307 ff. 319 ff. vgl. Auflöſung.
Verſtändigkeit der Baukunſt III 183 f.
Verſtändlichkeit in der Malerei III 602 ff.
Verticale Linie II 59 ff.
Verticalarismus III 315. 321.
Vervielfältigende Technik III 762—768.
Verwicklung im Drama III 1395. 1399 ff.
Viehzucht II 182. 185.
Vielſtimmigkeit III 933.
Vierblatt III 319 f.
Viereckbau III 221. 223.
Vierpaß III 319 f.
Villa Ludoviſi III 401. 433. 453. 466. vgl. Juno.
Viola, Violine, Violoncell III 1036.
Violett II 45.
Virtuoſität III 116—118. Virtuoſenthum in der Inſtrumentalmuſik 1050—1053.
Vocalmuſik III 829 f. 923. 977. 988—1023. Verhältniß zur Inſtrumentalmuſik 977 f. 980—988. Verbindung beider 1098—1122.
Vögel II 128. 134 ff.
Vogelgeſang II 115.
Vogelperſpective III 550.
Völkerunterſchiede II 178—181.
Volksfeſte II 189 f. III 262 f.
Volkskomödie III 1437. 1444 f.
Volkslied II 507. III 99 f. 839. 990 f. 1123. 1147 f. 1194 f. 1354. 1356—1358.
Volksphantaſie II 407.
Volkspoeſie III 1287. 1297. 1356. 1367.
Volksroman III 1311. 1313.

Digitized by Google

Volkstrachten II 266 f.
Vollkommen I 122 ff. vollkommene Naturen als Gegenſtand der Plaſtik III 359 ff.
Voluten III 243.
Vorbereitung der Contraſte III 37. in der Baukunſt 230. in der Bildnerkunſt 453. in der Malerei 631.
Vordergrund II 57. III 551. 559 f. 624. im Epos 1281 f.
Vorderſatz und Nachſatz in der muſikaliſchen Periode III 927.
Vorhalle III 283. 286.
Vorhalt III 891.
Vorſchlag III 908.
Vorſtellung I 23. 162 f. 168.
Vortrag, muſikaliſcher III 844 f. poetiſcher 1245.
Vulkane II 69.

W.

Wachsfiguren III 378 f.
Wagrechte Linie III 217 ff.
Wahnſinn II 204 ff.
Wahrheit und Schönheit I 88 ff. 200 f. Verhältniß der Phantaſie zum Wahren II 400.
Wald II 99 f.
Walhalla III 199. 263.
Walzer III 1157.
Wand III 215 ff. 230. 240.
Wandmalerei III 540. 543 ff. 632 ff.
Waſſer II 59—64. 77 f.
Waſſerfall II 61.
Waſſerleitungen III 258.
Waſſerſpeier III 246. 321.
Waſſerſpiegel II 61.
Waſſerſtrahl II 61.
Waſſerthiere II 127 ff.
Waſſertropfen II 61.
Waſſerverkehr III 258.
Weiberrollen III 10.
Weibliche Schönheit II 170 ff.
Weichthiere (Mollusken) II 120 f.
Weiß II 42. 50.
Welle II 62. architectoniſch III 243. 278. 311.
Wellenlinie I 105. 110. II 59 ff.
Weltanſchauung des Künſtlers III 78 ff. des Epikers 1266—1275. des Dramatikers 1381—1389.
Weltliche Baukunſt III 256—262.
Weltliches Epos der Italiener III 1300 ff.
Weltliches Gebiet der Kunſt II 408.
Weltlitteratur II 516. 520.
Weſtphäliſche Malerſchule III 732.
Wettſtreit, künſtleriſcher III 55—58. 67 f. 108 f.
Widder II 147.
Widerlager III 307.
Widerſpruch, im Komiſchen I 381 ff.
Wiederholung in der Muſik III 926. 930 f. in der Poeſie 1233.
Wiederkäuer II 146 f.
Wiedertäufer II 273.
Wiener Volksluſtſpiel III 1438. 1442.
Wille, als Stoff der Poeſie III 1185. Erhabenheit des guten W. I 265 ff. Komik 367 f.
Wind II 57.
Winterlandſchaft III 654. 656.
Wirbelthiere II 125 ff.
Witz I 416—443. II 320. 384. ſchlechter W. 426. freier oder ſchweifender 427 f. treffender 427 f. vergleichender 432. Wortwitz 429. ſatyriſcher Witz III 1461. W. in der Komödie 1435. 1443. 1445.
Wölbung III 294—297.
Wohlgefallen, äſthetiſches I 125. 127. 192.
Wohnhaus III 255 ff.
Wolf II 152.
Wolken II 57 f.

Digitized by Google

Wort III 782.
Wortſpiel I 429 ff.
Wortwitz I 429.
Würde I 272. in der Malerei III 596.
Würfel III 219. 228 f.
Würmer II 120 f.
Wulſt III 242.
Wunder, in der jüdiſchen Religion II 441. 444 f. in der griechiſchen 454. in der chriſtlichen 474 ff.

X.

Xenie III 1469.

Z.

Zahl, Bedeutung in der Baukunſt III 189. 232. 234 ff. in der Bildnerkunſt 453 f. in der Malerei 622. in der Muſik 820 ff.
Zauberpoſſe III 1438.
Zeichnung III 509. 546—548. 551. in der griechiſchen Malerei 695 f. Zeichnung und Colorit 574 f. 611. poetiſche Zeichnung 1214.
Zeit III 1175 f. 1182 ff. 1273. Erhabenheit I 239 ff.
Zeitmaaß III 900 ff.
Zeughaus III 259.
Zeugma III 1234.
Zeus II 447 f. 450. der olympiſche Zeus des Phidias III 388.
Ziege II 147.
Ziegel III 214 f.
Zierlichkeit I 187 f.
Zierplaſtik III 497—500.
Zitterpappel II 97.
Zonen, Pflanzentypen II 92 ff.
Zorn I 258. Komik 365.
Zote I 413. 431.
Zufälle im Gemälde III 557.
Zufällige Accorde III 891.
Zufälligkeit als Geſetz im Schönen I 96 f. 113 f. 117 ff. im Komiſchen 371 f. tragiſcher Zufall 301. ſtörender Zufall 339 ff. Zufall im Epos III 1273. im Roman 1305. beim lyriſchen Gedicht 1330 f. in der Komödie 1434.
Zunftleben der Künſtler III 103—105.
Zuſchauer, Verhältniß des Künſtlers zum Z. III 53—76. des bildenden Künſtlers 176. des Malers 535—538.
Zweckmäßigkeit, Verhältniß zum Schönen I 78 ff. Z. in der Architektur III 181—184. 186 f.
Zweiklang III 881.
Zweitheiligkeit des Tonſtücks III 925 f. der Oper 1115.
Zwiſchenſatz in der Fuge III 945. im Rondo 956.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03592 3393

DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARD

Digitized by Google

Digitized by Google